D. POPOVICI

STUDII LITERARE

II

D. POPOVICI

STUDII LITERARE

II

ROMANTISMUL ROMÂNESC

Ediție îngrijită și note de I. EM. PETRESCU

EDITURA DACIA
CLUJ—NAPOCA 1974

Coperta de **VASILE POP-SILAGHI**

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Urmărind (în limitele pe care manuscrisele păstrate o permit) reconstituirea Istoriei literaturii române moderne proiectată de D. Popovici, publicăm, în vol. II al Studiilor literare, Romantismul românesc. *Imaginea epocii va fi întregită prin studiul ideologiei literare și al doctrinei sociale a generației pașoptiste, studiu întreprins de D. Popovici în lucrările* Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu *și* Santa cetate, *care vor fi cuprinse în volumul III al acestei ediții.*

Pentru volumul de față nu am dispus de un text definitivat de autor. Literatura română modernă. Romantismul românesc *este cursul ținut la Universitatea din Cluj în 1951/52, care reia, cu unele modificări, cursuri anterioare* (Literatura română în perioada lui Asachi și Heliade, *în 1939/40, 1949/50;* Generația Daciei literare, *în 1941/42;* Russo și Bălcescu, *în* 1942/43 etc.), *adăugînd unele capitole și eliminînd altele. Ediția de față a fost alcătuită pe baza manuscriselor acestor cursuri, confruntate și selectate după indicațiile pe care le dădea planul cursului din 1951/52. Pentru prima parte a capitolului introductiv* (Ce este romantismul?), *pentru analiza nuvelei* Alexandru Lăpușneanu *și pentru Mihail Kogălniceanu orator, manuscrisele fiind pierdute, s-a folosit un text dactilografiat, probabil după notițe luate la curs; revizuită parțial, dar nedefinitivată de D. Popovici, expunerea păstrează în aceste cazuri un caracter rezumativ. În două dintre capitole, parțial sau total neredactate — dar cuprinse în sumarul cursului, am introdus materiale publicate anterior, la care indicațiile manuscrise trimit. Este vorba de pasajul consacrat concepției istorice a lui Kogălniceanu, unde am redat parțial articolul publicat de D. Popovici* în Arhiva românească, X *și de întreg ca-*

pitolul despre D. Bolintineanu, pentru care am reprodus studiul publicat de D. Popovici ca prefață la D. Bolintineanu, Scrieri alese *(Craiova, „Scrisul românesc", f.a.) În această formă,* Romantismul românesc *a fost publicat de Editura tineretului (Albatros) în colecția „Lyceum", în 1969 și 1972 (cu un* Cuvînt înainte *de T. Vianu și* Prefață *de Dan Simonescu). Am adăugat, în anexe, un fragment (singurul integral redactat) din cursul despre Vasile Alecsandri, ținut la Universitatea din Cluj—Sibiu în 1942/43 și 1943/44, fragment publicat postum în* Cronica, *V, nr. 35.*

În note am încercat o reconstituire a bibliografiei utilizate de autor, menită să suplinească lipsa capitolelor bibliografice din cursul manuscris. Ca și pentru vol. I, am completat această bibliografie cu edițiile și studiile mai importante apărute ulterior, semnalînd datele și interpretările noi.

Iulie 1974

IOANA EM. PETRESCU

CE ESTE ROMANTISMUL?

Evoluția societății secolului al XVIII-lea a creat condițiile necesare unei prefaceri literare. În jocul forțelor sociale burghezia deține întîietatea și, odată cucerite marile poziții economice, aceasta va porni la cucerirea pozițiilor politice. Această corelație, prezentă în infrastructură, se manifestă și în domeniul spiritual. Din acest domeniu vom urmări fenomenele vieții literare, care au avut importante consecințe chiar în secolul următor.

Cea mai importantă consecință a fost sfărîmarea echilibrului clasic, echilibru care caracteriza unele literaturi și a cărui distrugere a însemnat ivirea a două curente opuse: „Luminile" și preromantismul. Literatura „Luminilor" este o literatură proprie clasei burgheze, oglindind mersul ei ascendent. Ea are ca trăsături esențiale raționalismul și combativitatea revoluționară, care au dizolvat multe prejudecăți ale timpului și au deschis căi noi progresului social. Literatura preromantică este, dimpotrivă, sentimentală, depresivă, obosită, poezia în special traducînd situația claselor sociale în curs de lichidare, a aristocrației mai ales[1]. Dar, așa cum în literatura „Luminilor" vom întîlni scriitori de altă origine socială decît cea burgheză, și în cadrul literaturii preromantice vom găsi scriitori burghezi care vor adopta idealul preromantic. Dacă Rousseau aparține de drept preromantismului, apartenența lui Young, una din forțele determinante ale curentului, nu se explică decît prin lunecări de terenuri din punct de vedere social, care, traduse în literatură, vor da naștere unei suprapuneri de planuri opuse.

Ce este romantismul?

Această întrebare a preocupat pe mulți cercetători de istorie literară, iar soluțiile propuse, întemeiate pe adîncirea unor caracteristici ale curentului, au prezentat adesea contradicții totale. Se impun deci cîteva date care să ne ajute la stabilirea termenului de bază al definiției.

Punctul de plecare în evoluția termenului însuși apare sub forma „r o m a n t“ în limba franceză veche, cuvînt care derivă din forma latină tîrzie r o m a n t i c u s[2]. În limba engleză, termenul este atestat pentru întîia dată în 1659, sub forma de r o m a n t i c, în legătură cu cuvîntul francez romance.

Accepțiunea generală a termenului este aceea de narațiune poetică în versuri, ca în literatura franceză veche. Cu timpul termenul își specializează înțelesul, devenind o narațiune de imaginație care poate fi redată în versuri sau în proză. Mai tîrziu, semnificația cuvîntului va fi de narațiune, de imaginație, de fantezie, scrisă exclusiv în proză, la fel cum se prezentau poemele epice în secolul al XVI-lea, după decăderea poeziei epice cavalerești. Extinzîndu-și sfera, el se va aplica tablourilor din natură și artei grădinăritului, avînd semnificația generală de pitoresc; astfel, un peisaj romantic va însemna un peisaj pitoresc.

Din limba engleză termenul trece în limba franceză, unde apare pentru prima dată în 1675. Pe teritoriul limbii franceze și în cadrul literaturii franceze cuvîntul va dobîndi o largă dezvoltare, mai ales în secolul al XVIII-lea, prin lărgirea sensului de pitoresc și aplicîndu-se în exclusivitate la noțiunea de peisaj. În 1698 cuvîntul este acceptat de Dicționarul Academiei Franceze, ceea ce îi oficializează existența. În limba germană termenul este menționat pentru prima dată în același an, sub forma r o m a n t i s c h.

Cuvîntul și-a îmbogățit sensurile în ambianța literară a secolului al XVIII-lea. În lupta care se dădea în acest secol între rațiune și sentiment, el s-a asociat în mod spontan partidei sentimentale. În cele două curente principale ale secolului — „Luminile“ și preromantismul —, termenul de preromantism a fost utilizat spre a desemna formele incipiente ale romantismului, cu alte cuvinte literatura sentimentală a secolului. Trebuie însă să remarcăm că fenomenul literar a existat încă înainte de a se impune termenul de preromantism. Pentru denumirea noului fenomen, epoca întrebuința perifraza: este vorba de inimile sau sufletele simțitoare, de ceea ce știința de-

numește în general „les coeurs tendres" sau „les âmes sensibles". Termenul *romantic* s-a insinuat în acest domeniu, de unde avea să alunge cu vremea orice concurență denominativă. Pînă atunci însă, el avea să-și asocieze și alte valori. Sentimentului i se adaugă imaginația fără frîu, spiritele sînt tot mai mult atrase de fantastic; peisajul pitoresc își pierde liniștea contururilor, el devine un peisaj abrupt, un peisaj sălbatic. Paralel cu această nouă viziune a naturii, promovînd-o și motivînd-o, viața sufletească sparge zăgazurile ce-i imprimau un curs liniștit: sufletele blînde ale preromanticilor, care năzuiau în genere către liniștea tristă a cimitirului, sînt acum dislocate de un nou val afectiv, deopotrivă de puternic în afirmație sau în negație[3]. Agitată pînă la straturile ei cele mai adînci de marea revoluție franceză, viața socială crea condițiile necesare apariției noului Titan al timpurilor moderne[4]: Byron se ridica din negurile Albionului, V. Hugo concentra în ochiul său scînteierea coifurilor revoluționare. Și, în viața socială, legiunea nesfîrșită a femeilor cu suflete aprinse se pregătea să ia calea Italiei ca să măsoare cu căldura sîngelui lor temperatura lavei Vezuviului: acestea sînt binecunoscutele „leoaice" — „les lionnes" —, sau tot atît de binecunoscutele „vezuviene" — „les vesuviennes".

Mai mult însă: se știe că viața literară a secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea este străbătută de preocuparea stabilirii meritelor scriitorilor din antichitate și a celor din timpurile moderne. Lupta dintre antici și moderni este un capitol important din istoria ideilor literare europene. Sfîrșitul veacului al XVIII-lea și începutul celui următor convertește opoziția antic-modern într-o nouă opoziție, în care termenii capătă o mai strictă precizare: este opoziția între clasic și romantic, în care noțiunea de clasic se aplică antichității, iar aceea de romantic se aplică timpurilor moderne. Termenul *romantic* ajunge în felul acesta să desemneze global epoca modernă a literaturilor.

Lucrurile au mers însă mai departe. Noțiunea de antic — de clasic — a fost gîndită în opoziție nu numai cu cea de modern, ci și cu aceea de medieval. Și cum medievalul însemna, în același timp, în domeniul arhitecturii, gotic — prin romantic a ajuns să se înțeleagă în mod general medieval, iar în mod special gotic. Și cum pentru cercetătorii timpului arhitectura gotică era o creațiune a popoarelor germanice, opoziția antic-

medieval sau clasic-gotic se convertește într-o nouă opoziție: romanic-germanic, în care termenul de romanic se aplică posterității romanice a antichității. Clasic însemnează prin urmare, în această nouă formulă, romanic, în timp ce romantic însemnează germanic.

Pozițiile păreau să capete astfel o relativă conturare, dar demonul etimologiei a intervenit și el a stricat întregul aranjament. Nu se putea face abstracție de faptul că *romantic* aparține totuși familiei de cuvinte derivate din *romanus* și este strîns înrudit cu *romanic*. S-a procedat așadar la o răsturnare a termenilor și prin *romantic* s-a înțeles *romanic*. Romantice sînt așadar popoarele romanice, iar clasice sînt cele germanice.

Acestor identități din domeniul etnografiei aveau să le corespundă altele, din domeniul geografiei. Poporul roman, care a dezvoltat o literatură clasică, locuiește în sudul Europei, în timp ce popoarele germanice trăiesc în nord. Și atunci, dacă *romanic* = *clasic*, iar *germanic* = *romantic*, opoziția clasic — romantic se traduce într-o nouă opoziție: *clasic* însemnează sudic, în timp ce *romantic* însemnează nordic; dar dacă romantice sînt popoarele neolatine, iar clasice cele germanice, atunci *romantic* însemnează sudic, iar *clasic* — nordic. Rămîne astfel la libera noastră alegere să socotim clasice valurile albastre și însorite ale Mării Mediterane sau stîncile îmbrăcate în neguri ale Teutoburgului; rămîne de asemenea la aprecierea noastră să socotim romantice liniile ondulate și voluptoase ale colinelor Umbriei sau valurile maiestuoase ale Rinului.

Am semnalat o infimă parte din părerile ce-au fost formulate în legătură cu noțiunea de *romantic* sau romantism. Discuțiile întreprinse în această ordine sînt foarte bogate; nu există o altă problemă de literatură mai dezbătută ca definiția romantismului[5]. Romantism însemnează triumful valorilor locale asupra valorilor clasice universale, triumful valorilor relative și individuale asupra valorilor generale ale clasicismului, însemnează tendință către diversificare în opoziție cu năzuința către unitate a clasicismului.

Definiția romantismului s-a dat în mod obișnuit în legătură cu clasicismul sau cu realismul. Raportată la aceste două curente literare, romantismul se caracterizează ca o literatură a sentimentului și a fanteziei. Ea apare într-adevăr ca o violentă descătușare a sentimentului după marea încordare care a fost marea revoluție franceză. Manifestări caracteristice apar în

cursul acestei revoluțiuni, manifestări ce pornesc din păturile gînditorilor raționaliști ai epocii, dar care, sub presiunea evenimentelor, sînt în căutarea unei noi axe de polarizare a vieții lor sufletești. Spunînd toate lucrurile acestea, mă gîndesc în primul rînd la situația din Franța, care avea să aibă răsunete puternice pe tot continentul. Se știe că în cursul acestei revoluțiuni, un număr destul de mare de adepți ai materialismului au pus bazele unei noi religii, care se chema theophilantropismul. Theophilantropismul este religia omului care și-a pierdut religia și năzuiește să și-o regăsească. Sînt atei, partizanii acestei noi credințe; dar religia lor nu este o divinizare a materiei, ci un cult al oamenilor mari. În temple anumite, cu un ritual anumit, adepții noii secte preamăresc pe marii gînditori sau pe marii scriitori, actualizează memoria lor. Voltaire era astfel unul dintre obiectele acestui cult.

Ce semnificație are pentru literatură apariția acestui fenomen? Apărut în rîndurile raționaliștilor, el dovedește trebuința adîncă sufletească a unei noi directive a vieții sufletești, atît de zbuciumată de evenimentele revoluției. Această trebuință era cu atît mai adînc simțită de aceia a căror viață sufletească nu se sublimase în exercițiul unei rațiuni exacerbate.

Spuneam, romantismul este definit în opoziție cu realismul sau clasicismul. În opoziție cu romantismul, realismul pornește de la intuirea realității obiective; în opoziție cu romantismul, clasicismul operează cu o lume care păstrează contingențe cu lumea obiectivă, dar care este totuși o construcție a rațiunii omenești. Romantismul lucrează însă cu o lume proprie, în care determinante rămîn sentimentul și fantezia. Realismul într-o măsură mai mare, clasicismul într-o măsură mai mică, subordonează subiectul creator factorului obiectiv, în timp ce romantismul accentuează cu toată energia factorul subiectiv. Scriitorul romantic nu este satisfăcut de realitatea obiectivă, el caută să depășească această realitate. Pentru satisfacerea cerințelor sale spirituale, artistul romantic e în căutarea unei patrii ideale, diferită de patria în care-și țese viața sa istorică. El va evada din actual fie spre trecut, fie spre viitor, va evada din spațiul său limitat și binecunoscut spre un spațiu exotic[6], fără contururi precise, chiar lipsit complet de contur, spre infinit. Este drept, exotismul romantic se realizează uneori din adîncirea vieții sufletești a unor grupuri umane nepătrunse încă de cercetarea literară; romantismului îi revine meritul de

a fi descoperit poezia populară. Poporul va deveni astfel un teren nou pe care romanticii îl vor explora din plin.

Tentația spațiilor nedefinite și dislocarea scriitorului din prezent constituie un caracter fundamental al romantismului. Poetul romantic se simte solicitat de trecut sau viitor chiar atunci cînd se atașează realității. Pentru că actualitatea lui nu este a prezentului, asupra ei se proiectează luminile viitorului sau acelea ale trecutului. Condiția socială a scriitorului determină sensul progresiv sau regresiv al operei sale. Romantismul este străbătut de două curente contrarii care se vor manifesta statornic: romantismul depresiv, în care viața sufletească se realizează în linie descendentă și se încheie în renunțare și romantismul progresiv, revoluționar, ispitit permanent de imaginea ideală a societății viitoare. Primul curent este o prelungire amplificată a literaturii preromantice; cel de al doilea, care combate cultul excesiv al rațiunii așa cum era el practicat de literatura „Luminilor", prelungește totuși și fructifică anumite trăsături ale acestui curent: crezul său progresist și combativitatea sa[7].

Introducerea criteriului social în definiția romantismului ne schițează soluția celei mai dificile probleme din cîte s-au pus pînă acum cercetării literare. Înainte de a fi un curent literar, romantismul este o stare sufletească individuală, care apare din timpurile cele mai vechi ale culturii umane la popoare de rasă diferită și de nivel spiritual foarte neegal. Prin tăria neegalată a pasiunii pe care o exprimă, poezia saphică este cea mai romantică, pînă la apariția romantismului, din istoria literaturii universale; în *Aethiopica* lui Heliodor se găsesc momente în care situația e net romantică (întîlnirea celor doi iubiți la Delphi e tradusă în termeni de esență romantică); în Evul mediu se impune figura trubadurului Arnauld de Mareuil care în unele cîntece exprimă sentimente în maniera proprie poeților romantici de mai tîrziu; și chiar unele manifestări spirituale ale sălbaticilor sînt impregnate de romantism, după cum o dovedesc cîntecele culese la unele triburi africane. Dar toate datele acestea sînt izolate, ele traduc experiențe individuale. Pentru ca romantismul să devină un curent literar era nevoie de o anumită evoluție a societății, care să permită generalizarea unor anumite stări sentimentale. Această evoluție a societății nu s-a realizat simultan în diferitele țări și de aceea nici

romantismul n-a apărut în același timp în toate țările Europei. Afirmat mai întîi în Anglia, iar după aceea în Germania, el se manifestă în literatura franceză în primii ani ai secolului al XIX-lea[8].

Apariția romantismului în literatura română se face în cursul celui de al treilea deceniu al secolului trecut. Această întîrziere își găsește explicația în evoluția mai lentă a stărilor economice, sociale și culturale de la noi. Era nevoie de o relativă consolidare a pozițiilor burgheziei în țările române pentru ca romantismul să se poată dezvolta. Pacea de la Adrianopole și asigurarea libertății comerțului în Marea Neagră au creat condițiile materiale necesare dezvoltării noului curent. În al doilea rînd, trebuia să se intre în contact cu literatura romantică și preromantică străină. Ne-am ocupat în trecut cu punctele de articulație ale literaturii române în preromantismul european: de la Young, Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, pînă la școala sentimentală rusă — în speță Derjavin, autorul celebrei *Ode către Dumnezeu* —, totul este recepționat de literatura română a timpului. Preromantismul românesc care ia astfel naștere este lipsit însă de putere creatoare. Împletindu-se adeseori cu romantismul și contopindu-se uneori cu acesta, el va cunoaște o epocă de recrudescență după 1848 și va constitui o atmosferă prielnică pentru începuturile poetice ale lui Eminescu[9].

Contactul literaturii române cu romantismul oglindește o dublă orientare. În primul rînd îndrumarea către romantismul occidental, spre poezia lui Byron și Hugo, sau spre versurile de tonalitate minoră ale lui Lamartine. Literatura română găsește în al doilea rînd puncte de sprijin în literatura rusă: Pușkin și Lermontov contribuie la rîndul lor la îmbogățirea conținutului literaturii române[10]. În primele sale manifestări, romantismul românesc este depresiv, idealul poetic al romanticilor români îndreptîndu-se spre trecut. Mai tîrziu va apare cel de al doilea curent romantic, în baza căruia abstragerea din prezent se făcea simultan cu fixarea idealului poetic în viitor. Linia de despărțire a acestor două atitudini este un fenomen social și politic, revoluția franceză din 1830, care declanșează asupra Europei tot ceea ce fructificase mișcarea socialistă utopică franceză. Curentul socialist crease un crez literar în virtutea căruia scriitorul trebuie să reflecteze în opera sa realitatea și să îndrumeze concomitent societatea spre viitor și nu

spre trecut. Crezul social și literar al socialismului utopic s-a răspîndit asupra întregii Europe, repercutîndu-se și asupra literaturii române[11].

Astfel văzută și astfel orientată, vom urmări literatura română a epocii în realizările sale în ordine romantică și preromantică pe de o parte, în rezistențele sale clasice și în propensiunile sale realiste, pe de altă parte[12].

NOTE ŞI BIBLIOGRAFIE

[1] Ideea unei opoziţii nete între „Lumini" şi preromantism are din ce în ce mai puţini partizani. Dealtfel, şi D. Popovici îşi nuanţează afirmaţia, înregistrînd — chiar „în rîndurile raţionaliştilor" — manifestări care dovedesc „trebuinţa adîncă sufletească a unei noi directive a vieţii sufleteşti, atît de zbuciumată de evenimentele revoluţiei" (v., în continuarea capitolului, discuţia despre Theophilantropism). Apariţia ideologiei şi a sentimentalităţii „romantice" este legată de emigraţia franceză, de grupurile aristocraţilor exilaţi în urma revoluţiei, de către F. Baldensperger în *Le mouvement des idées dans l'émigration française*, vol. I—II, Paris, 1924 (ed. a 3-a): ruperea vieţii de societate duce la apariţia individualismului sentimental, la meditaţie, la descoperirea „naturii primitive"; sensibilitatea, emoţiile şi amintirile sînt cultivate în locul raţiunii şi fac posibilă apariţia acelui „vague d'âme", stare de spirit specific romantică; credinţa într-o Europă franceză raţionalizată de Lumini e distrusă de călătorii, care duc la descoperirea aspectului local, a pitorescului particular. Văzînd în romantism o mişcare — în linii generale — unitară, Baldensperger îl opune prin toate datele caracteristice, intelectuale şi sentimentale, raţionalismului iluminist al revoluţiei. În lucrarea sa, fundamentală, *Originile romantismului românesc. Spiritul public, mişcarea ideilor şi literatura între 1780—1840*, Buc., Minerva, 1972, P. Cornea repune în discuţie, în lumina cercetărilor recente, „chestiunea preromantismului": secolul al XVIII-lea apare caracterizat prin „permanenţa dialogului între logică şi fervoare" (p. 25). Prerevoluţionar, noul curent nu e antiiluminist şi „nu ilustrează o problematică a înfrîngerii"; „de un raţionalism mai mult decît evident", preromanticul „nu luptă, de fapt, *împotriva* raţiunii, ci *pentru* sentiment" (p. 32).

Argumente fundamentale pentru interferenţa datelor iluministe şi preromantice în mentalitatea secolului al XVIII-lea în lucrarea, deosebit de interesantă, a lui Robert Mauzi, *L'idée du bonheur au XVIII-e siècle*,

Paris, 1960. V. şi J. Fabre, *Lumières et romantisme. Énergie et nostalgie. De Rousseau à Mickiewicz*, Paris, 1963. „Romantismul" enciclopediştilor a fost demult constatat — v. A. Rocafort, *Les doctrines littéraires de l'Encyclopédie ou le romantisme des encyclopédistes*, Paris, 1890. Asupra doctrinei literare a epocii, W. Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme. Étude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIII-e siècle*. Paris, 1925; T. M. Mustoxidi, *Histoire de l'esthétique française, 1700—1900*, Paris, 1920; Paul van Tieghem, *La notion de vraie poésie dans le préromantisme européen*, în *Le préromantisme*, t. I, Paris, 1924; Philippe van Tieghem, *Les grandes doctrines littéraires en France. De la Pléiade au surréalisme*, Paris, 1965. Despre apariţia „sensibilităţii romantice" în sec. al XVIII-lea, D. Mornet, *Le romantisme en France au XVIII-e siècle*, Paris, 1912; Id., *Le romantisme avant les romantiques*, în culegerea de studii închinate centenarului romantismului, *Le romantisme et les lettres*, Paris, 1929 (cercetare limitată, tematic, la peisajul romantic); Pierre Trahard, *Les maîtres de la sensibilité française au XVIII-e siècle*, Paris, 1931—1933; Id., *La sensibilité révolutionnaire*, Paris, 1937; A. Bellesort, *XVIII-e siècle et romantisme*, Paris, 1941; A. Viatte, *Les sources occultes du romantisme: illuminisme; théosophie (1770—1820)*, T. I—II, Paris, 1928.

Lucrarea, clasică, a lui Paul van Tieghem, *Le préromantisme* (vol. I—II, Paris, 1924, 1930), studiu de „literatură generală" — bazat nu doar pe cercetarea influenţelor, ci şi pe aceea a paralelismelor, explică apariţia preromantismului în exclusivitate prin termenii dinamicii interioare a fenomenului literar (noi influenţe, dar, în primul rînd, modificarea concepţiei despre poezie). V. şi E. Estève, *Études de littérature préromantique*, Paris, 1923; A. Monglond, *Le préromantisme français*. Grenoble, 1930; H. Tronchon, *Romantisme et préromantisme*, Paris, 1930.

O definire a preromantismului în M. Anghelescu, *Despre conceptul de „preromantism"*, în *Studii de literatură universală*, XV, 1970; Id., primul capitol din *Preromantismul românesc (pînă la 1840)*, Buc., 1971.

[2] Asupra termenului de *romantism* (romantic), F. Baldensperger, *„Romantique"; ses analogies et ses équivalents. Tableau synoptique de 1650 à 1810*, Cambridge, 1937. Prin multiplicarea sensurilor, termenul de „romantic", consideră Arthur O. Lovejoy, „a încetat să mai îndeplinească funcţia de semn lingvistic" (*On the Discrimination of Romanticisms*, în *Essays in the History of Ideas*, Baltimore, 1948, sau *The Meaning of Romanticism for the Historian of Ideas*, în *Journal of the History of Ideas*, 1941, nr. 2.) Atitudinea sceptică a lui A. Lovejoy e combătută de René Wellek — v. *Conceptul de romantism în istoria literară* şi *Romantismul reexaminat*, în *Conceptele criticii*, trad. R. Tiniş, studiu intr.

S. Alexandrescu, Buc., 1970. Discuția este reluată și sintetizată de P. Cornea, *Prodigioasa aventură a unui cuvînt: „romantic"*, în culegerea *Romantismul românesc și romantismul european*, Buc., 1970. Atestările românești ale termenului, în P. Cornea, *Originile romantismului românesc*, capitolul *Conceptualizarea romantismului* și notele, p. 687.

[3] Conturînd un „profil distinct al eroului preromantic, al atmosferei preromantice, un anume tip de sensibilitate și o „poetică" preromantică chiar, în opoziție sau într-un simplu raport de incongruență cu eroul, atmosfera, sensibilitatea romantică", M. Anghelescu stabilește termenii diferențierii celor două curente (*Preromantismul românesc*, cap. *Preromantismul*). V. și Ion Pulbere, *Problema definirii romantismului și a raporturilor sale cu preromantismul*, în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai*, Series Philologia, 1964, fasc. 2.

[4] Asupra byronismului, E. Estève, *Byron et le romantisme français*, Paris, 1901; Farinelli, *Byron e il byronismo*, Bologna, 1924. Pentru titanismul și satanismul romantic, M. Rudwin, *Romantisme et satanisme*, Paris, 1927; Václav Černy, *Essai sur le titanisme dans la poésie romantique occidentale entre 1815 et 1830*, Praga, 1935 și, în special, Raymond Trousson, *La thème de Prométhée dans la littérature européenne*, t. I—II, Geneva, 1964 (lucrare fundamentală, care urmărește mitul lui Prometeu în toate vîrstele culturii europene și propune o viziune „istoricizată" a titanismului). Pentru spațiul cultural românesc, foarte interesant este studiul lui P. Cornea, *Titanismul în romantismul românesc de pînă la Eminescu*, în *Revista de istorie și teorie literară*, XXI (1972), nr. 1 („protest... încărcat de energia eruptivă a pasiunii și extrapolat la dimensiuni cosmice", titanismul nu se manifestă în literatura română de pînă la 1848, în care poezia oscilează între „dezintegrare" și „nostalgia unității", lipsită de ambiții prometeene. După 1848, înfruntarea între om și fatalitate creează o „stare de spirit titaniană", ce se manifestă prin „modelarea byroniană a imaginii poetului", propensiunea către demonism și „contaminarea ideii de revoltă [prometeică] cu tema eliberării naționale"). Despre activismul romantic, Luigi Salvatorelli, *Pensiero e azione del Risorgimento*, Torino, (ed. a 2-a); Tibor Kardos, *Romanticismo dell'azione*, în *Il romanticismo*. Atti del sesto Congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana (Budapest e Venezia, 10—17 ottobre 1967), Budapesta, 1968.

[5] Dintre foarte numeroasele lucrări care definesc romantismul, dînd termenului fie o accepție literară (curent romantic), fie o accepție istorică (epocă romantică), fie o accepție tipologică (structură romantică) — fie toate trei aceste accepții —, vom aminti doar cîteva: L. Landry, *Classicisme et romantisme. Essai de définition*, în *Mercure de France*,

iulie, 1927; L. Blaga, *Zări și etape*, ed. D. Blaga, Buc., 1968 (*Despre romantism; Romanticii* — în *Fenomenul originar* —; *Daimonion*). O celebră descriere tipologică a dat G. Călinescu, *Clasicism, romantism, baroc*, în *Impresii asupra literaturii spaniole*, Buc., 1946 — reeditat în culegerea G. Călinescu, A. Marino, T. Vianu, *Clasicism, baroc, romantism*, Cluj, Dacia, 1971. Tot aici, studiul lui T. Vianu, *Romantismul ca formă de spirit*, apărut inițial în *Romantismul european*, culegere de conferințe la Universitatea liberă, Buc., 1932; pentru T. Vianu, ca și pentru D. Popovici, romantismul e o formă eternă a spiritului uman și o mișcare literară apărută prin actualizarea acestei forme de spirit grație unor împrejurări istorice; în opoziție cu viziunea statică a universului și a ființei umane din clasicism, romantismul se definește printr-o fundamentală experiență a timpului (v. T. Vianu, *Icoana omului în clasicism și romantism*, în *Gîndirea*, VI, 1926, nr. 1). Sentimentul devenirii și conceptul de istoricitate îl consideră definitoriu pentru romantism și Barbu Zevedei (*Cultură și istoricitate*, în *Saeculum*, I, iulie-aug. 1943). Pentru Al. Philippide, romantismul nu e în primul rînd un curent, ci „expresia unui mod de a simți, și nu a unui mod de a scrie" (*Romantism întîrziat*, în *Adevărul literar și artistic*, 4 dec. 1938; Id., *Ce înseamnă clasic?*, în *Contemporanul*, 6/1960); atunci cînd acordă termenului valoare istorică, Al. Philippide vede în romantism factorul care a produs „toată înflorirea literaturii noastre moderne" (*În apărarea romantismului*, în *Adev. lit. și art.*, 1937, nr. 856). Răspunzînd unor *Anchete asupra romantismului* ale lui G. Preda (*Viața literară*, V, 1930, nr. 124), Ion Marin Sadoveanu definește, cu elemente de estetică hegeliană, trei tipuri de perioade literare: clasică (echilibru fond-formă), barocă (preponderența formei) și romantică (preponderența fondului). Despre „atitudinea romantică" și despre interferența structurilor (realismul romanticilor, romantismul clasicilor), A. Martin, *Cîteva disocieri necesare*, în *Gazeta literară*, XI, 1964, nr. 48. S. Bratu, Gh. Ciompec, M. Iordan (*Pentru un dicționar al esteticii noastre literare*, în *Analele Univ. Buc.*, Seria Științe sociale — Filologie, X, 1961) subliniază diferența între romantism ca metodă sau tip de creație și curentul literar romantic, văzut în direcțiile sale divergente (romantism pasiv și romantism activ, care îndrumă arta spre realism). Depășind disocierile romantism pasiv-romantism activ, și romantism european-romantism național, P. Cornea propune, prin îmbinarea criteriilor, trei tipuri de romantism: *romantismul apusean dinainte de 1830* (anti-luminist, monarhic, religios, egoist, medievalist, deziluzionat, contemplativ etc.); *romantismul apu-*

sean de după 1830 (umanitarist, socializant, energetic, activ, titanian etc.); *romantismul răsăritean* (pro-luminist, național, idealist, folclorizant, carbonar, militant etc.) și încercă o definire a „fondului comun al oricărui romantism", descoperind „principiul intern care-l structurează /.../ în ruptura de prezent și de formele realului, în revendicarea intensivă sub raport afectiv a eliberării din diversele constrîngeri (religioase, politice, sociale, estetice, etice etc.) și depășirea inautentică a contradicției dintre obiect și subiect" (*Originile romantismului românesc*, p. 14). Posibilitatea de a descoperi o formulă unică a romantismului, care e un ansamblu de realități artistice eterogene, e infirmată de Henri Peyre, *Qu'est-ce que le romantisme?*, Paris, P.U.F. (recenzat în *Cronica*, 1 sept. 1972). Naționalismul ca produs al ideilor romantice în politică, în E. Fournol, *Les nations romantiques*, Paris, 1931.

O foarte interesantă definire a romantismului, în accepție literară, ca „începutul primei fundamentale schimbări a /.../ schemei mitologice" de origine biblică, valabilă în întreaga cultură europeană de pînă la romantici, în Northrop Frye, *Il mito romantico*, în volumul, deja citat, *Il Romanticismo*, Budapesta, 1968.

[6] Atracția romantică a spațiului exotic, în P. Jourda, *L'exotisme dans la littérature française après Chateaubriand*, t. I, *Le romantisme*, Paris, 1940; Marian Popa, *Călătoriile epocii romantice*, Buc., 1972.

[7] În cultura română, prelungirea iluminismului în epoca romantică este o realitate incontestabilă și caracteristică, explicabilă, printre altele, și prin structura particulară a iluminismului est-european. Să amintim că, pentru generația de la 1848, Petru Maior devine un „Moise al românilor" (v. I. Pervain, *Petru Maior în conștiința generației pașoptiste din Principate*, în *Vatra*, 1971, nr. 2; M. Protase, *Petru Maior. Un ctitor de conștiințe*, Buc., 1973, p. 302—309), ceea ce dovedește metamorfozarea cărturarului iluminist patriot într-un „profet al națiunii", în spiritul mesianismului romantic. Despre prelungirile iluministe în romantismul românesc, P. Cornea, *Rădăcini luministe ale pașoptismului (Între tradiție și inovație)*, în *De la Alecsandrescu la Eminescu*, /Buc./, 1966; Id., *Originile romantismului românesc;* Romul Munteanu, *Interferența dintre iluminism și principiile democrat-revoluționare la scriitorii pașoptiști*, în *Studii de literatură comparată*, Buc., 1968; Al. Duțu, *Generația de la '48 în viața literară a epocii*, în *Explorări în istoria literaturii române*, /Buc./, 1969.

[8] Dintre lucrările asupra romantismului european: M. Escoffier, *Le mouvement romantique, 1788—1850. Essai de bibliographie syncronique et méthodique*, 1934; René Bray, *Chronologie du romantisme (1804—1830)*, Paris, 1932; R. Canat, *Une forme du mal de siècle. Du sentiment de la*

solitude morale chez les romantiques et les parnassiens, Paris, 1904; Id., *La littérature française au XIX-e siècle, t. I (1800—1852)*, Paris, 1921 (în special pentru cap. *L'âme romantique)*; Id., *L'hellénisme des romantiques; La Grèce retrouvée*, Paris, 1951; Paul van Tieghem, *L'ère romantique. Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris, 1948; Id., *Le romantisme français*, Paris 1961; J. Giraud, *L'école romantique française. Les doctrines et les hommes*, Paris, 1927 (1952); Ricarda Huch, *Die Romantik*, Berlin-Leipzig, 1931 (ed. a 2-a); Ernest Seillière, *1830—1930. La religion romantique et ses conquètes*, Paris, 1930; Pierre Moreau, *Le romantisme*, Paris, 1932 (vol. VIII din seria Histoire de la littérature française publiée sous la direction de J. Calvet); F. Flutre, *Le romantisme*, Paris, 1952; E. Henriot, *Les romantiques*, Paris, 1956; C. Jensen, *L'évolution du romantisme*, Genève, 1959; H. Souriau, *Histoire du romantisme en France*, Paris, 1927; E. Eggli, P. Martino, *Le débat romantique en France (1813—1830)*, Paris, 1933; P. Martino, *L'époque romantique en France*, Paris, 1955; G. Michaud, Ph. van Tieghem, *Le romantisme*, Paris 1952; P. Moreau, *Âmes et thèmes romantiques*. Paris, 1965; V. L. Saulnier, *La littérature française du siècle romantique*, Paris, 1961; Gaetan Picon, *Le romantisme*, în *Histoire des littératures*, Encyclopédie de la Pléiade, t. II, Paris, 1956; Albert Béguin, *Sufletul romantic și visul. Eseu despre romantismul german și poezia franceză*, Buc., 1970; *Le romantisme allemand*. Études publiées sous la direction de Al. Béguin, ed. Nanteuil a Meaux, 1966; M. Brion, *L'Allemagne romantique*, Paris, 1962; M. Puppo, *Il romanticismo*, Roma, 1951; Karl Petit, *Le livre d'or du romantisme. Anthologie thématique du romantisme européen*, Verviers, 1968 (antologie urmată de o bibliografie ce indică și reeditările unor lucrări mai vechi despre romantism). Cea mai importantă contribuție românească, sinteza Verăi Călin, *Romantismul*, Buc., 1970.

[9] I s-a reproșat lui D. Popovici că neagă existența unui preromantism românesc. Dar nici studiile recente, dintre care se cere amintită în primul rînd cercetarea foarte serioasă a lui M. Anghelescu *Preromantismul românesc (Pînă la 1840)*, Buc., 1971, nu vorbesc despre un curent preromantic, ci doar despre „elemente preromantice în literatura originală". P. Cornea (*Originile romantismului românesc*, p. 89) constată că „nu poate fi vorba la noi de existența unui „curent" preromantic, că nici o operă literară a acestei perioade nu poate fi calificată drept „preromantică" în sensul plin al cuvîntului" deși elemente disparate ale preromantismului apar, spre 1821, în cultura română. Comentînd lucrările lui M. Anghelescu și P. Cornea, M. Beșteliu e de părere chiar că preromantismul nu apare ca o vîrstă a literaturii române, ci a scriitorilor ei, manifestîndu-se doar în opere de tinerețe, adică în faza căutării tonurilor romantice (*Cîteva*

observații asupra definirii preromantismului românesc, în *Ramuri*, X, nr. 1).

[10] Pompiliu Eliade, *De l'influence française sur l'esprit publique en Roumanie*, Paris, 1898; N. I. Apostolescu, *L'influence des romantiques français sur la poésie roumaine*, Paris, 1909; N. I. Popa, *Romantismul francez și romantismul românesc*, în culegerea *Romantismului românesc și romantismul european*, Buc., 1970; în aceeași culegere, C.D. Papastate, *Romantismul francez și scriitorii români ai generației de la 1848*; I. Breazu, *Michelet și românii*. Studiu de literatură comparată, Cluj, 1935; Id., *Lamennais la românii din Transilvania, în 1848*, în *Studii literare*, IV (1848), (sau în *Studii de literatură română și comparată*, ediție M. Curticeanu, Cluj, vol. II, 1973); Al. Duțu, *Voltairianism și rousseauism*, în *Explorări în istoria literaturii române*, Buc., 1969; Ș. Cioculescu, *Lamartine și noi*, în *România literară*, 1969, nr. 9; P. Cornea, *Originile romantismului românesc*, note, p. 688—690 (Hugo la români); Teodor Vârgolici, *Béranger și scriitorii români*, în *Luceafărul*, XII (1969), nr. 40; Ion Gherghel, *Goethe în literatura română. Cu o privire asupra întregei înrîuriri germane*, vol. I, Buc., 1931 (Acad. Rom., Mem. secției literare, S. III, t. IV, mem. 8); Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Herder și pașoptiștii români*, în *Contemporanul*, 9 august 1963; P. Grimm, *Traduceri și imitații românești după literatura engleză*, în *Dacoromania*, III (1924); Al. Duțu, *Primele contacte literare anglo-române*, în *Explorări în istoria literaturii române*; Al. Marcu, *Romanticii italieni și români*, Buc., 1924; Nina Façon, *Locul Italiei în formarea romantismului românesc*, în *Romantismul românesc și romantismul european*; Id., *L'Italia nel romanticismo romeno*, în *Il romanticismo*, Budapesta, 1968; V. Ciobanu, *Din relațiile literare româno-ruse*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 1961, nr. 1; Tamara Gane, *Romantismul rus și romantismul românesc*, în *Romantismul românesc și romantismul european*; N. I. Popa, *Originalitatea romantismului românesc*, în *Anuarul de lingvistică și istorie literară*, 1964; P. Cornea, *Originalitate națională și influențe străine în epoca pașoptistă*, în *Rev. de istorie și teorie literară*, XVII (1968), nr. 2.

[11] Bogata bibliografie a romantismului românesc a fost concentrată, parțial, de H. Zalis, în *Romantismul românesc. Contribuții bibliografice*. Buc., 1965. În afara lucrărilor deja citate, amintim cîteva studii care aduc definiri și periodizări ale romantismului românesc. Pentru Pompiliu Constantinescu (*Romantismul românesc*, în *Eseuri critice*, Buc., 1947 sau în *Scrieri*, ed. Constanța Constantinescu, vol. VI, Buc., 1972) romantismul pătrunde în cultura română la începutul sec. al XIX-lea și durează pînă la sfîrșitul secolului, manifestîndu-se masiv la 1848 și atingînd apogeul cu Eminescu; moment al descoperirii de sine a culturii românești, ro-

mantismul nu are, la noi, caracter de „revoluție estetică". Aceeași observație și în Ion Pillat, care vede în mișcarea romantică de la noi „antiteza culturală cu neoclasicismul grec" și „eliberarea poporului nostru /.../ din bezna Evului mediu oriental" (*Romantismul român*, în culegerea *Romantismului european*, Buc., 1932). G. C. Nicolescu definește *Curentul literar patruzecioptist* (în *Structură și continuitate*, cuvînt înainte de V. Râpeanu, Buc., 1970) prin interesul pentru folclor (țărănesc, nu lăutăresc), militantism național și social și „elemente de realism critic". Tot G. C. Nicolescu acceptă ca autentic romantică perioada 1830—1840 și perioada postunionistă; literatura „robustă și energică" de la 1848 nu ar trebui numită romantică, ci, așa cum face De Sanctis pentru Italia, „literatura modernă și națională românească" (*Contribuții la definirea și delimitarea romantismului românesc*, în *Structură și continuitate*). Afirmația lui G. C. Nicolescu reactualizează, parțial, punctul de vedere al lui Șt. Zeletin, conform căruia romantismul românesc s-a născut ca reacție împotriva revoluției de la 1848 (*Începuturile romantismului românesc*, în *Revista critică*, II, 1928, nr. 3) și reamintește studiile lui Gherea despre decepționism. Militantismul și caracterul folcloric al primei etape romantice, și interiorizarea poeziei, care „trece de la aparențe la esențe" după 1848, în L. Rusu, *Locul romantismului românesc în cadrul romantismului european*, în culegerea *Studii de literatură comparată*, 1968; v. și Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Trăsăturile specifice ale romantismului românesc*, în *Contemporanul*, 1961, nr. 22; Id., *Romantismul românesc*, în *Limbă și literatură*, 1972, nr. 2; D. Păcurariu, *Tot despre romantismul românesc*, în *Contemporanul*, 1961, nr. 25; P. Cornea, *O epocă luminoasă a literaturii române: epoca 1848. Origini — Program — Realizări — Limite*, în *Studii de literatură română modernă*, /Buc./, 1962; asupra a două generații („luminiștii" și „revoluționarii") în perioada pașoptistă, P. Cornea, *Studiu introductiv* la antologia (alcătuită în colaborare cu Mihai Zamfir) *Gîndirea românească în epoca pașoptistă*, Buc., 1968 (2 volume); Id., *Originile romantismului românesc*, p. 427. „Structura mentală" a generației pașoptiste e analizată de Al. Duțu, *Generația de la '48 în viața literară a epocii*, în *Explorări în istoria literaturii române* și *Romantismul pașoptist*, în *Sinteză și originalitate*, Buc., 1972. V. și H. Zalis, *Romantismul românesc. Eseu despre vîrstele interioare ale curentului*, Buc., 1968.

[12] Despre clasicismul romanticilor, Pierre Moreau, *Le classicisme des romantiques*, Paris, 1932. Realismul văzut ca o posibilitate latentă fundamentală a romantismului în Umberto Bosco, *Realismo romantico*, ed. a 2-a, Roma, 1967. Latențele realiste ale romantismului sînt descifrate de P. Cornea, printre altele, în înlocuirea „verosimilului" clasic prin „veridic" (*Originile romantismului românesc*, p. 563).

Suprapunerea și interferența curentelor în literatura română a secolului al XIX-lea este urmărită de D. Popovici în întreagă această lucrare, precum și în *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu*. T. Vianu apreciază romantismul românesc drept un „romantism clasic" (*Despre originalitatea culturii române*, în *Gazeta literară*, 1962, nr. 52). Componenta clasică a culturii române, în D. Păcurariu, *Aspecte specifice ale clasicismului în literatura română*, în *Rev. de istorie și teorie literară*, XXI (1972), nr. 1; Id., *Clasicismul românesc*, Buc., 1971; P. Cornea, *Originile romantismului românesc* (cap. *Între neo-clasic și neclasic*) V. și Vera Călin, *Aspects de la superposition des courants littéraires dans la poésie roumaine de la première moitié du XIX-e siècle*, în culegerea *Studii de literatură comparată*, Buc., 1968. Pentru M. Zamfir, romantismul anilor 1830—1860 „este un romantism aproape arhaic, cu frecvente elemente clasiciste" (*Prozatorii generației de la 1848*, în *Limbă și literatură*, 1973, nr. 3).

Indicăm, în continuare, principalele istorii literare și cursuri universitare care cuprind prima perioadă romantică și asupra cărora nu vom mai reveni, în cuprinsul notelor, decît în mod excepțional: Ovid Densusianu, *Literatura română modernă*, vol. I, Buc., 1920 (pentru Asachi), vol., II, 1921, vol. III, 1933; N. Iorga, *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea, de la 1821 înainte*, vol. I, *Epoca lui Asachi și Eliad (1821—1840)*, Buc., 1907, vol. II, *Epoca lui M. Kogălniceanu... (1840—1848)*, Buc., 1908, vol. III, *Anul '48 și urmările sale... (1848—1866)*, Vălenii de Munte, 1909; Id., *Istoria literaturii românești. Introducere sintetică*, Buc., 1929; G. Bogdan-Duică, *Istoria literaturii române moderne. Întîii poeți munteni*, Cluj, 1923; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Buc., 1941; Id., *Istoria literaturii române. Compendiu*, Buc., 1945 (1946, 1968); Ș. Cioculescu, Vl. Streinu, T. Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, I. Buc., 1944 (1971); *Istoria literaturii române* (tratatul academic), vol. II. Buc., 1968; G. Ivașcu, *Istoria literaturii române*, vol. I, Buc., 1968; I. Rotaru, *O istorie a literaturii române*, vol. I *(De la origini pînă la 1900)*, Buc., 1971; P. Cornea, D. Păcurariu, *Curs de istoria literaturii române moderne*, Buc., 1962; Maria Platon, *Curs de istoria literaturii române moderne*, Buc., 1962; L. Grămadă, M. Protase, G. Antonescu, *Curs de istoria literaturii române moderne*, Partea I, Cluj, 1974.

MARILE INIȚIATIVE CULTURALE

Literatura este o forță socială, ea nu poate fi smulsă din totalitatea vieții culturale a societății spre a fi contemplată într-o izolare definitivă față de fenomenul social. Ea oglindește modalitățile vieții contemporane, se explică prin acestea și contribuie la explicarea acestora. În țările române evoluția societății este rapidă în prima jumătate a secolului al XIX-lea[1]. Această evoluție este determinată de marile prefaceri economice și sociale ale timpului. În Moldova și în Muntenia burghezia intră masiv în acțiune și faptul acesta face ca interesul literar principal să se deplaseze din Transilvania asupra celor două provincii. După eforturile pe care le făcuse în epoca anterioară, Transilvania e lipsită de activitate superioară în domeniul literaturii, dînd semne de oboseală. Petru Maior nu are urmași de aceeași talie în Transilvania, iar în ceea ce-l privește pe Budai-Deleanu, acesta nu are succesori în nici unul din cele trei principate. Strădaniile Transilvaniei se concentrează asupra luptei pentru culturalizare și asupra luptei politice, care se va duce în secolul al XIX-lea și care va absorbi pentru o lungă durată toate energiile. Iar progresiva latinizare a limbii, un fenomen explicabil în primul rînd prin condițiile în care se ducea lupta politică a timpului, are drept urmare împiedecarea manifestărilor poetice libere. Un scriitor ca Timotei Cipariu, poet înzestrat, este totuși anulat în această ordine din pricina limbii artificiale în care îi era dat să scrie.

Lupta pentru cultură este prezentă și în Muntenia și Moldova, unde se desfășoară însă în direcții diferite. Instrumentul cel mai indicat în această întreprindere este incontestabil

presa, și asupra funcțiunii pe care ea o îndeplinește în cadrul epocii voi insista în mod special[2].

Străduințele cele mai mari pentru întemeierea presei au pornit inițial din partea scriitorilor Transilvaniei, iar explicația insuccesului pe care l-au înregistrat aceștia trebuie căutată în greaua situație existentă în Imperiul habsburgic după moartea lui Iosif al II-lea.

Cel dintîi ziar care avea să dureze apare în 1829 la București și e intitulat *Curierul românesc*[3]. Apariția lui, proiectată pentru 1 ianuarie 1829, a fost amînată pentru 1 martie, pentru a se realiza în 8 aprilie. Ziarul apare sub conducerea lui I. Heliade Rădulescu și a lui Constantin Moroiu, cu mici întreruperi, pînă la 1 aprilie 1848, cînd evenimentele premergătoare revoluției vor determina suspendarea lui. Ziarul își reia apariția la sfîrșitul anului 1859, dar dispare curînd. În tot cursul existenței sale, cu excepția primelor numere, ziarul se bucură de conducerea efectivă a lui Heliade Rădulescu. În anul 1832 *Curierul românesc* are ca supliment o *Foaie oficială* a statului, iar în anul 1836 apare un alt supliment al aceluiași ziar, de data aceasta o publicație literară și industrială, *Muzeul național*.

Tot în 1829, după apariția *Curierului românesc*, apare la Iași o gazetă politico-literară — *Albina românească*[4], condusă de Gh. Asachi, publicație care, după ce-și schimbă în 1850 numele în *Gazeta de Moldavia*, își continuă existența pînă în 1858. În timpul existenței sale, *Albina românească* are diferite suplimente cu caracter variat, dintre care cel mai important este *Alăuta românească*, apărută între anii 1837—1838, sub conducerea lui Asachi și cu colaborarea, pentru ultimele numere, a lui Kogălniceanu[5].

În Transilvania, cea dintîi gazetă românească este *Foaia duminecii*, editată de Ion Barac, în 1837, la Brașov[6]. Ea este continuată în același an de o altă publicație. *Foaie de săptămînă din Transilvania*, apărută tot la Brașov, sub conducerea lui G. Bariț; cum însă *Foaia de săptămînă* apăruse fără a avea în prealabil aprobarea autorităților, singurele două numere apărute au fost confiscate. În anul următor, această publicație este înlocuită de *Foaie literară*[7], scoasă tot de Bariț la Brașov, o altă gazetă efemeră, care va ceda după scurt timp locul cunoscutei publicații transilvănene *Foaie pentru minte, inimă și literatură*. Aceasta este revista în care se concentrează,

între 2 iulie 1838 și 24 februarie 1865, activitatea literară a scriitorilor nu numai din Transilvania, ci și a celor de peste munți, pe care cenzura severă îi împiedeca să-și expună ideile în publicațiile din cele două principate[8]. Pentru discutarea problemelor politice, G. Bariț face să apară la Brașov, în 1838, *Gazeta de Transilvania*[9].

În aceste periodice se concentrează cea mai mare parte din activitatea literară a epocii. Alături de ele apar însă și alte publicații, unele cu un caracter variat, altele închinate unor probleme sociale. *Gazeta Teatrului Național*, care apare la București în 1835 sub conducerea lui Heliade, este organul de publicitate al Societății filarmonice; ca și Societatea filarmonică, *Gazeta Teatrului Național* se preocupă cu precădere de teatru, adăpostind totuși în coloanele sale unele articole care dezbat alte probleme literare. În 1836 *Gazeta Teatrului Național* dispare și Heliade face să apară *Curier de ambe sexe*[10], o publicație cu caracter complex, în care se dezbat probleme de limbă, literatură, educație și chiar chestiuni de ordin casnic. Publicația durează pînă la 1848. Ea cuprinde cinci volume complete; se tipărise și o parte din materialul destinat volumului al VI-lea, distrus însă în timpul revoluției din 1848. O parte din materialul destinat lui va fi publicat în 1894 de fiul lui Heliade sub titlul *Noul curier de ambe sexe*. Alături de ziarele și revistele publicate de Heliade, Muntenia cunoaște numeroase alte publicații. Un interes mai mare pentru literatură prezintă revista scoasă de Cezar Boliac, *Curiosul*, care apare la București în 1836—1837 și care este închinată în mod special problemelor de literatură. Mai variat în preocupările sale e *Mozaicul*, publicat de C. Lecca la Craiova, în 1838—1839; și, avînd numai tangențiale legături cu literatura, *Universul*, scos la București între 1845—1848 de I. Genilie. Literatura este prezentă și în *Pămînteanul* (București, 1839) sau în *România* (București, 1838)[11]. Am amintit toate publicațiile acestea nu numai pentru interesul lor direct în legătură cu literatura, ci și pentru că ele, cu variatele lor preocupări, ne ajută să reconstituim imaginea societății românești a timpului și să pătrundem astfel în straturile adînci care au dat naștere acelei literaturi.

În Moldova întîlnim mai puține publicații în această epocă, dar interesul pe care ele îl prezintă este deosebit de mare. Scurt timp după dispariția *Alăutei românești*, apare la Iași,

în 1840, *Dacia literară*[12]. Revista este condusă de Mihail Kogălniceanu, care izbutește să dea șase numere concentrate în trei broșuri. Dedicată în mod special literaturii, ea avea să aducă un crez literar unitar, care fusese totuși într-o măsură anticipat, dar avea să aducă și unele preocupări care fac dintr-însa o forță deschizătoare de căi noi. Suspendată după numărul al șaselea, revista avea să fie continuată programatic de Kogălniceanu în *Almanahul* din 1843 și mai apoi în *Propășirea*, apărută la Iași în 1844[13]. După cum se știe, această revistă avea să fie cenzurată pînă și în titlul ei: cum „propășire" însemnează „progres" și cum guvernul lui Mihail Sturza nu putea îngădui afirmarea acestei idei chiar în titlul unei reviste, foaia apare fără titlu. Ea este cunoscută numai cu subtitlul *Foaie științifică și literară*. Este redactată de M. Kogălniceanu, V. Alecsandri, C. Negruzzi, Panait Balș și Ion Ghica și, fapt care trebuie reținut, ea concentrează o bogată colaborare din partea scriitorilor munteni, — a acelor scriitori care formau partida antiheliadistă. S-a vorbit adeseori despre opoziția categorică dintre școala de la Iași și cea de la București, între *Curierul* lui Heliade și *Dacia literară* a lui Kogălniceanu. O diferență, o mare diferență, există, este drept, dar *Dacia literară* este departe de a se ridica împotriva *Curierului*. Kogălniceanu are multă stimă pentru Heliade și în revista lui sînt publicate unele articole apărute mai întîi în *Curier*. Atitudinea antiheliadistă a Moldovei se creează la *Propășirea* și, oricît de moldovenească ar fi, ea nu este cu toate acestea opera scriitorilor moldoveni, ci a celor munteni, în primul rînd a lui Ion Ghica. Dușmănia lui Ghica față de Heliade a fost nepotolită, și lui i se datorează în primul rînd concentrarea și organizarea elementelor antiheliadiste, numeroase îndeosebi în Muntenia.

Propășirea este suspendată la sfîrșitul lui octombrie 1844. Kogălniceanu și Negruzzi sînt surghiuniți, iar Ghica, conducătorul de fapt al publicației, găsește că este mai prudent să plece din capitala Moldovei, unde fusese profesor la Academia Mihăileană, și să se stabilească la București. Aici are intenția să publice o nouă revistă, *Săptămîna*. Alecsandri însuși intenționează să mute redacția *Propășirii* la București. Ambele proiecte eșuează însă. În 1845 apare însă la București, sub conducerea lui Bălcescu și Laurian, *Magazin istoric pentru Dacia*[14], revistă istorică paralelă *Arhivei românești* pe care Kogălniceanu o scosese la Iași în 1840.

Programul *Daciei literare* avea să fie însă reluat în unele publicații care apar după revoluția din 1848: în *Bucovina*, care apare la Cernăuți între 1848—1850, sub conducerea fraților Hurmuzachi, în *România literară*[15] pe care Alecsandri intenționa s-o scoată în 1851 și care apare în 1855 la Iași, în *Steaua Dunării*, publicată de Kogălniceanu la Iași în 1855—1857, 1858—1860[16].

O directivă diferită de cea a publicațiilor lui Kogălniceanu se desprinde din alte periodice moldovenești. Amintesc în primul rînd revista franco-română a lui Asachi *Le Glaneur moldo-valaque (Spicuitorul moldo-român)*, publicată la Iași în 1841, în care văd lumina tiparului primele poezii franceze ale lui Vasile Alecsandri. Îndată după încercarea de revoluție din 1848, apar acolo *Zimbrul, Zimbrul și vulturul, Foiletonul Zimbrului*. Ele aduc un program literar ce le apropie mai degrabă de mentalitatea foilor bucureștene, deși în unele din ele ne întîmpină și numele lui Alecu Russo, cel mai hotărît adversar al crezului literar heliadist[17].

Revoluția a avut publicațiile sale în Muntenia. Aici apare *Vestitorul românesc*, foaie oficială care-și schimbă orientarea după cum suflă vînturile guvernamentale; aici apare *Pruncul român* al lui C. A. Rosetti, precum și *Popolul suveran* al lui Bolintineanu. Îndată după înăbușirea revoluției în Muntenia, refugiații se gîndiră la serviciile pe care presa le putea aduce în apărarea și propaganda cauzei lor. La Brașov apare în 1849 *Espatriatul* lui Cezar Boliac, care luptă pentru o înțelegere între românii ardeleni și unguri, iar la Paris este publicată în 1850 revista *România viitoare*. Condusă de un numeros comitet, revista este dirijată în realitate de Nicolae Bălcescu și însemnează cea mai serioasă publicație pe care a dat-o emigrația română de după revoluția din 1848. Este probabil ca în 1851 să fi apărut tot la Paris numărul prim din *Republica română*. Numărul al doilea — și cel din urmă — al acestei publicații apare la Bruxelles în 1853. În capitala Franței avea să apară puțin mai tîrziu *Junimea română*, ale cărei pagini puțin numeroase pregătesc atmosfera de la viitoarea *Revistă română* a lui Odobescu.

Înregistrarea aceasta rapidă a publicațiilor periodice ne poate da, în linii mari, o idee despre agitația spirituală a epocii. În paginile acestor ziare și reviste se făuresc crezurile

politice și sociale ale timpului, aici se dezbat problemele capitale ale literaturii române, aici se stabilesc directivele culturale. Voi schița în continuare doar unele din preocupările politice și sociale ale presei, semnalînd pătrunderea unor idei socialiste în cultura română și indicînd, pe calea aceasta, în liniile ei mari, imaginea spirituală a societății.

Sîntem în epoca premergătoare revoluției de la 1848, cînd țările se găsesc sub regimul Regulamentului Organic. Directiva politică oficială este conservatoare și organul care o exprimă cu cea mai mare fidelitate este *Albina românească*. *Curierul* are ezitări, el servește regimul dar este, în același timp, în căutarea noutăților. Redactorul lui, Heliade Rădulescu, este un om de o extraordinară curiozitate intelectuală și faptul acesta îl determină să laude pe domnitor pe de o parte, iar pe de altă parte să pună ziarul său la dispoziția unor scriitori socialiști, care numai binele regilor și al principilor nu-l doreau. Mai puțin preocupate de faptul politic direct, alte publicații nu se pot menține totuși, din pricina felului cum înțelegeau să mascheze atitudinea politică în haina literaturii: așa este cazul cu *Dacia literară*, așa cu *Propășirea* în ale căror pagini se afirma o concepție liberală care depășea toleranța oficială.

Sub raport social, epoca este încărcată de contradicții. Dacă ne raportăm la ziarul lui Asachi, *Albina românească*, avem prilejul să constatăm cum în paginile unei publicații de factură conservatoare își fac totuși apariția și unele idei surprinzător de înaintate pentru epocă. Contradicție ce nu ne întîmpină însă numai în domeniul ideilor. Organizarea socială prezenta adeseori contraste surprinzătoare: o societate care năzuia către orînduirile liberale burgheze, dar care menținea unele forme perimate. Spre a le pune în lumină, mă voi limita la explorarea unui singur ziar, care se afirmă pe o linie mijlocie. Este vorba de *România*, care se publică în 1838.

Una dintre problemele care preocupă mai mult redacția este aceea referitoare la eliberarea sclavilor negri. Mai mult decît aceasta însă, este prezentă în paginile revistei înverșunata discuție în legătură cu desființarea comerțului cu negri. Sînt redate pe larg discuțiile care au loc pe această temă în parlamentul englez și în cel francez. Se vorbește de asemenea despre programul politic al radicalilor englezi, se dau lămuriri asupra întrunirilor lor politice, se compară sistemul lor cu ace-

la al saint-simonienilor francezi. Informațiile de natura aceasta abundă în paginile ziarului.

Dar după ce s-a arătat preocupat de astfel de probleme, ziarul dezvăluie și realitatea românească. În numărul 227, din 29 septembrie, se arată că între alte lucruri care constituie moștenirea clucerului N. Trăsnea, mort de curînd, lucruri care urmau să se vîndă la mezat, figurau și „50 suflete de țigani și toți împreună, sau familie". Ziarul publica această știre fără nici un comentar, de parcă lucrurile nu puteau fi mai bine așezate pe fața pămîntului. O informație și mai elocventă o desprindem dintr-un alt număr. La 13 aprilie 1838 se anunță, sub rubrica „Înștiințări", următoarele: „țigani de vatră, însă doi inși ca de 40 ani, și două fete nemăritate, și un băiat ca de opt ani, și o altă familie cu 7 suflete, sînt de vînzare. — Cine va fi mușteriu se va adresa la librăria Curții a lui Fr. Valbaum". În continuarea acestui anunț, un altul, în care se spunea că joi, 14 aprilie 1838, teatrul german din capitală va da, în beneficiul d-nei Frize, „actul al 4-lea din Robert diavolul și un vodevil franțozesc". Elocvente constatări în coloanele unui ziar care se cheamă *România* și care se arăta atît de preocupat de soarta negrilor din America. Societatea timpului se definește integral prin aceste trăsături fugare. Ea tolera ca țiganii să fie vînduți; ei erau vînduți în librărie; în librăria Curții, adică sub ochiul protector al domnitorului. Alături de aceste fapte, teatrul: el este german dar, deși german, joacă vodevil franțuzesc.

Presa nu are însă pentru noi numai importanța că ne ajută să reconstituim imaginea societății timpului. Conștient cele mai adeseori, dar și fără să-și dea seama în anumite cazuri, ea contribuie în mod esențial la revizuirea concepțiilor, la purificarea mentalităților. Am urmărit în unele studii anterioare ale mele felul cum au pătruns în cultura română ideile socialiste și cum au germinat aici, atunci cînd ele au găsit o realitate socială favorabilă[18]. Chiar dacă nu s-a impus în formele proprii, ideea socialistă a jucat în viața socială română rolul unui ferment activ, ea a modelat, a stimulat și a pregătit societatea românească pentru primirea unei noi forme de viață.

Ideea aceasta își face apariția de timpuriu și ne asaltează din coloanele multor publicații ale timpului. O surprindem în primul rînd în paginile *Curierului românesc*, ziarul cel mai înaintat sub raportul ideilor sociale dintre toate publicațiunile

periodice din epoca premergătoare revoluției de la 1848. Cele dintîi mărturii în această direcție ni le aduce colecția din 1832. Sîntem după revoluția franceză din 1830, care avea să determine un nou sens în dezvoltarea romantismului european. Revoluția din acest an cunoaște participarea unor formațiuni socialiste saint-simoniene. Saint-simonienii ajung, grație revoluției de atunci, la o notorietate neașteptată, crezul lor social se răspîndește în diferite țări europene, iar teoria lor literară, o teorie progresistă sub toate aspectele ei, se impune atenției cercetătorilor și scriitorilor.

Acesta este aspectul pe care îl recepționează încă de la început ziarul lui Heliade Rădulescu. În 1832 apar într-însul două articole, unul intitulat *Pentru poezie*, altul intitulat *Pentru elocvență în antichitate*, amîndouă întemeindu-se pe concepția despre literatură a saint-simonienilor. De altfel mișcarea aceasta preocupă *Curierul românesc* și sub alte raporturi. Se știe că una din marile întreprinderi ale mișcării socialiste amintite a fost așa-numita expediție în Egipt. Sub conducerea șefului lor Enfantin, saint-simonienii pornesc în 1833 într-o expediție de civilizare a Orientului și stabilesc ca țintă a călătoriei lor Egiptul. Partizanii lui Enfantin erau recrutați din rîndurile politehnicienilor și cunoștințele lor practice au contribuit mult la schimbarea aspectului pe care țara Nilului o avea. Expediția aceasta, care refăcea în spirit pacific și civilizator expediția lui Napoleon, preocupă presa română a timpului, în speță *Curierul românesc*.

În coloanele aceluiași ziar, pătrund însă și unele reflexe fourieriste. Fourier este, după cum se știe, inițiatorul unui alt curent socialist, care se caracteriza prin puterea de analiză a vieții sociale pe de o parte, prin bizareria multora dintre soluțiile propuse, pe de altă parte. Lui i se datorește elaborarea unui plan amănunțit de exploatare colectivă a terenurilor agricole și de îmbinare a preocupărilor agricole, intelectuale și industriale. Reformatorul propunea organizarea vieții indivizilor în comun, în mari instituții unde s-ar fi dezvoltat activitatea lor, dar unde și-ar fi sporit și cunoștințele și ar fi gustat și bucuriile vieții. Aceste locuințe, prevăzute cu tot confortul imaginabil, se numeau falanstere și, după numele lor, întreg sistemul a luat numele de sistem falansterian. Unul dintre discipolii cei mai entuziaști ai lui Fourier a fost românul Teodor Diamant, care a și încercat să pună în practică sis-

temul falansterian în Țara Românească. El publică în anul 1834, în coloanele ziarului *Curierul românesc*, o serie de articole, dintre care unele închinate vulgarizării concepției fourieriste, iar altele întemeindu-se în parte și pe această concepție. Se afirma astfel cu acest prilej că intenția guvernului francez de a coloniza posesiunile Franței în Africa se putea realiza, ținîndu-se seama de formele propuse de Fourier, ceea ce însemna aplicarea unui sistem colectivist. În continuare, autorul descrie organizarea unui falanster și își exprimă convingerea că dacă acest sistem se va aplica și în țările noastre se va ajunge aici în scurtă vreme la adevărata civilizație și la adevărata fericire.

Doctrina difuzată astfel prin ziare avea să fie pusă în practică în aceeași epocă. Teodor Diamant a căutat într-adevăr să realizeze organizația colectivistă de tip fourierist înainte de 1840, dar încercările lui au eșuat în fața neînțelegerii oficiale și a intereselor particulare rău înțelese. Falansterul organizat de el la Scăeni, în apropiere de Ploiești, este o mărturie a timpuriei pătrunderi a ideilor socialiste în țările noastre și este, în același timp, prima încercare de acest fel din toate țările[19].

Este știut însă că ideile se răspîndesc nu numai prin propaganda directă a lor, ci și prin combatere. Acesta este cazul lui Ion Ghica. Ghica nu este un spirit ispitit de construcțiile utopice. Atitudinea lui în timpul revoluției de la 1848 este elocventă sub acest raport. Și înainte de revoluție el se mișcase pe aceeași linie. Profesor la Academia Mihăileană, el face aici lecții de economie politică a căror orientare se poate desprinde din lecția introductivă, publicată în paginile *Propășirii*, sub titlul *Despre importanța Economiei politice*. Articolul afirmă o concepție reacționară: Ghica este mai presus de orice un adversar al „ideilor excentrice ale reformatorilor noi". El este convins că interesele antagoniste ale capitaliștilor, industriașilor, meșteșugarilor și lucrătorilor se pot concilia: pacea s-ar impune pe calea aceasta între clasele sociale care se războiesc între ele. „Acesta este problemul", spune scriitorul, „care sfarmă capul și soarbe odihna celor mai mulți economiști de astăzi, acest problem pot zice că a dat naștere ideilor excentrice a reformatorilor noi: Saint-Simon, Fourier și Owen; Louis Blanc, care a tractat cel mai de pe urmă despre aceasta într-o cărticică intitulată *Organisation du travail*, nu dezleagă pro-

blemul fără a cădea într-un fel de socialism, care în partea materială nu se deosebește mult de ideile lui Charles Fourier"[20].

Aprobîndu-le sau combătîndu-le, presa aducea totuși în circulație noile idei, a căror fructificare pe teren românesc avea să fie pusă în lumină de desfășurarea evenimentelor în cursul revoluției. Nu numai Muntenia și Moldova pot fi amintite însă în această ordine. *Foaia pentru minte* a lui Bariț le dă, în felul ei, expresie. Nu este vorba numai de ideea net socialistă, aplicată vieții sociale a timpului, ci și de derivatul ei în ordine literară. În foaia de la Brașov, se publică, într-adevăr, unele articole ale lui Cezar Boliac, care e convins că drumurile pe care se-ndrumase pînă atunci poezia trebuie părăsite. Poezia se ocupase prea mult cu cerul ca să mai poată fi și a pămîntului. Era timpul ca legăturile sale cu sferele superioare să înceteze, era timpul ca ea să ancoreze în realitate; pămîntul a scăpat de sub tutela cerului și poetul trebuie să devină conducătorul omului pe pămînt. Și, în pasaje pe care cenzura timpului le-a mutilat fără cruțare, scriitorul afirmă în continuare că poezia trebuie să lupte pentru desființarea familiei, a religiilor — oricare ar fi ele —, pentru înălțarea proletarului la înălțimea lui de om și pentru pregătirea lui spre a participa la conducerea statului. O societate nouă trebuia să ia în felul acesta naștere, o societate care n-ar mai fi cunoscut spirit militarist, privilegii de clasă sau proprietate individuală.

Cele din urmă idei n-au răzbătut la lumina zilei în articolul lui Boliac, în forma în care acesta, cenzurat, apăruse. Ele aveau să apară numai mai tîrziu, cînd cenzura devenise ceva mai puțin vigilentă. Dar ceea ce n-a fost împiedecat să apară este de ajuns de important ca să ne dăm seama de îndrăzneala gîndului și a expresiei.

Mărturii de felul acestora ne dau cheia înțelegerii unor anumite momente din revoluția de la 1848. Se știe că în cursul acesteia o comisie specială a fost însărcinată să soluționeze problema agrară. Discuțiile care au avut loc în sînul acelei comisii au fost adeseori orientate de ideile puse în circulație de presa anterioară revoluției, idei care legau fenomenul social românesc de manifestările sociale de sens socialist din alte părți. Un singur exemplu: specialistul în materie agrară al revoluției este economistul moldovean Ion Ionescu de la Brad. Acesta analizează și combate diversele sisteme socialiste în ziarele revoluției, în primul rînd în *Pruncul român*. Dar atunci cînd

s-a pus practic problema reformei agrare, el este cel care sărută pămîntul și strigă să ucidă pe oricine zice că are pămînt propriu; o afirmație în spirit fourierist, căci pentru fourieriști pămîntul nu poate fi proprietate individuală.

Aceste cîteva date, foarte sumare, ne dau posibilitatea de a vedea în ce măsură presa a contribuit la schimbarea mentalităților și a fizionomiei generale a societății timpului.

S-a afirmat deseori că interesul pentru literatură al societății epocii nu era prea ascuțit. Afirmația aceasta avea mai mult funcțiunea de stimulent; în realitate, cerințele depășeau ceea ce puteau da revistele și ziarele epocii în ordine literară și astfel iau naștere întreprinderi speciale pentru difuzarea literaturii. Încercările cele mai numeroase și mai bine organizate ne întîmpină în Muntenia și ele se grupează aproape toate în jurul lui Heliade Rădulescu, marea forță culturală a neamului românesc înainte de 1840. Sînt diversele biblioteci literare, care uneori au mai degrabă aspectul unor reviste, dar care alteori prezintă caracterele unor colecții de autori din toate timpurile și din toate locurile, și trădează o vedere caracteristică aplicată literaturii în general[21].

Cu toate că în marea lor majoritate aceste întreprinderi se concentrează în Muntenia, cea dintîi dintre ele nu apare acolo, ci într-un centru străin, la Buda, între 1821—1834, sub conducerea lui Zaharia Carcalechi și este intitulată *Biblioteca românească*. Ea a fost considerată de unii cercetători drept prima revistă literară în cultura română. Și intenția editorului era fără îndoială să dea o revistă. Această intenție se oglindește chiar în titlul publicației, unde ni se spune că ea este proiectată în douăsprezece părți, după cele douăsprezece luni ale anului. Realitatea a fost însă alta: Carcalechi a dat în anul 1821 o singură parte; a revenit în 1829 cînd a dat alte două părți, în 1830, cînd a dat la lumină părțile a patra și a cincea, și în cele din urmă în 1834, cînd a publicat ultimele nouă părți. Distanțarea aceasta în apariția diverselor numere — cu excepția numerelor din 1834 — răpește publicației caracterul de periodicitate. Dacă la acestea mai adăugăm și economia internă a volumelor apărute, ne dăm seama că revista lui Carcalechi este mai puțin o revistă decît o colecție literară, o bibliotecă de literatură, în care alegerea și orînduirea materialului se face după inspirația capricioasă a redactorului ei. Revistă sau co-

lecție literară, publicația lui Carcalechi are în primul rînd aspectul unui magazin literar, care concentra în paginile lui o marfă foarte variată. Carcalechi era preocupat să dea un curs de istoria românilor, la care lucrează Damaschin Bojincă și Ion Trifu-Maiorescu. Ei părăsesc însă Budapesta și faptul acesta grăbește dispariția colecției lui Carcalechi. Găsim în ea și unele mențiuni referitoare la unele probleme de literatură: se notează meritele lui Cîrlova și se dă o definiție a poeziei în general, dar toate acestea sînt de fapt reproduceri din ziarele românești ale timpului[22].

În 1830, Stanciu Căpățîneanu scotea, probabil la Craiova, o *Bibliotecă desfătătoare și plină de învățătură*. „Bibilioteca" se reduce la un singur volum, care cuprinde patru povestiri moralizatoare traduse din limba franceză. Stanciu Căpățîneanu mărturisește că voia să traducă din limbi străine numeroase opere și că unele dintre acestea erau deja traduse. Se numără printre ele *Mărimea romanilor* de Montesquieu, *Zadig sau Ursitoarea* de Voltaire, *Contractul social* al lui Rousseau, *Ruinele* lui Volney.

În 1830 ia naștere și o altă colecție, — de astă dată o adevărată colecție literară. Este vorba de *Adaosul literal* la *Curierul românesc*, pe care Heliade îl preceda de o propagandă specială în coloanele ziarului: în toate părțile, spune el, se făceau mari sacrificii pentru cultură; de ce oare nu s-ar fi făcut astfel de sacrificii și din partea compatrioților săi „cu averi de la Dumnezeu dăruiți"? Compatrioții „cu averi de la Dumnezeu dăruiți" se arătară puțin dornici să răspundă chemării pe care Heliade, în urma lui Dinicu Golescu și după exemplul acestuia, le-o adresa. *Adaosul literal* apăru însă și fără sprijinul lor și în volumele sale se publicară traducerile lui Heliade din Marmontel, din Levizac și din Lamartine, precum și traducerea *Nopților* lui Young, făcută de Simion Marcovici.

Scurt timp după apariția lui, *Adaosul literal* face loc unei noi colecții. Eforturile se îndreptau la data aceea în direcția teatrului și, concomitent cu înființarea oficială a *Societății filarmonice*, în octombrie 1833, Heliade pune bazele unei noi colecții literare, destinată în mod exclusiv operelor dramatice. Înființarea ei era impusă de necesitatea de a se crea un repertoriu pentru teatrul ce se organiza atunci, și titlul oficial al noii colecții este chiar acesta, *Repertoriul Teatrului Național*. Pentru îmbogățirea colecției s-a muncit intens, în mod exclusiv în domeniul

traducerilor și cu o preferință vădită pentru Molière, Voltaire și Byron. *Gazeta Teatrului Național* putea astfel să anunțe că, în timp de un an, repertoriul teatrului bucureștean se îmbogățise cu mai mult de patruzeci de opere dramatice traduse.

Nici *Repertoriul* nu avu însă o viață îndelungată. Soarta colecției era legată de soarta Societății filarmonice și zilele acesteia erau numărate. Societatea era în fond forma culturală sub care se manifesta loja francmasonică de la București și preocupările politice ale lojei au fost fatale Societății[23]. După suprimarea *Repertoriului Teatrului Național*, Heliade pune bazele unei noi colecții, care ar fi cuprins, ca și cele de mai înainte, traduceri din scriitorii celebri. Noua colecție este intitulată *Colecția de autorii clasici* și într-însa se publică traduceri din scriitori foarte diferiți: alături de Homer, întîlnim pe Alfieri, Byron, pe Hugo, pe Rousseau. Intenția lui Heliade era să dea 24 broșuri anual, ceea ce, pentru posibilitățile de lucru de atunci, însemna de bună seamă mult. Intenția nu se realizează pe de-a-ntregul, dar contribuția colecției la difuzarea marilor scriitori este cu toate acestea remarcabilă.

Deoarece lucrurile mergeau mai greu de cum era de dorit, Heliade se gîndi să pornească o nouă întreprindere. Trebuia să fie ceva de proporții grandioase, pentru ca lumea să fie stimulată prin aceste proporții chiar. Încă din 1843, el lansează ideea unei societăți pe acțiuni, care ar fi avut drept scop publicarea de opere literare[24]. Este, după cum se vede, o editură fundată comercial, a cărei directivă culturală i-ar fi revenit lui Heliade. El revine asupra propunerii în 1845 și în 1846, cînd publică un fel de apel-program și un bogat catalog al operelor pe care voia să le dea în traducere românească. Noua întreprindere, numită *Biblioteca universală*, era organizată după modelul unei întreprinderi similare franceze, numită *Pantheonul literar*. *Pantheonul literar* avea el însuși un conducător spiritual în genul lui Heliade. Acesta era un scriitor de puțină însemnătate literară, dar un spirit cu foarte accentuate înclinări moraliste. Este Louis Aimé Martin. El publicase, de asemenea, o broșură explicativă a întreprinderii proiectate și o-nsoțise de un bogat catalog care cuprindea cărțile de bază ale culturii umane, apărute în toate timpurile și la toate popoarele. Lucrarea scriitorului francez, intitulată *Introduction au Panthéon littéraire*, este punctul de plecare al proiectului lui Heliade. Heliade cuprinde esențialul din catalogul lui Aimé

Martin, dar aduce și o contribuție personală. Scriitorul francez este un clasic întîrziat, el nu recunoaște marile valori ale zilei, care erau valorile romantice. Spre osebire de el, Heliade oglindește în preocupările sale și un bogat interes pentru literatura romantică. El propune astfel să dea în traducere românească prozatori și poeți ca Chateaubriand, Hugo, George Sand, Eugène Sue și chiar Balzac, ceea ce ne arată o curiozitate literară ce depășea romantismul și se îndruma cu toată îndrăzneala către realiști.

Scriitorul român propunea să dea 21 de volume pe an, dintre care unul despre artele frumoase, unul de retorică și poetică, două de poezii și trei volume de romane. Autorii cu care trebuia să înceapă colecția erau Herodot, Platon, Burlamaqui, Beccaria, Montesquieu, Filangieri, Ricardo, Bernardin de Saint-Pierre, Aristotel, Longin, Homer, M^me^ de Staël.

Biblioteca universală pornise cu mari sorți de izbîndă. Sacrificiile bănești făcute erau într-adevăr apreciabile, iar traducerea operelor programate fusese încredințată unor oameni competenți. Și, fără îndoială, rezultatele pe care ea le-ar fi dat ar fi fost remarcabile. Izbucnirea revoluției din 1848 îi împiedică însă apariția: Heliade și unii dintre colaboratorii săi luară calea exilului, iar operele traduse și publicate, depozitate toate la tipografia *Curierului,* fură incendiate.

În jurul lui Heliade, prieteni ai lui desfășurau o activitate asemănătoare. Pictorul Negulici, colaborator al acestuia înainte de 1848, pune la rîndul său bazele unei biblioteci similare care în ultimă instanță, nu făcea altceva decît să completeze *Bibiblioteca universală*[25]. Dar și adversarii lui Heliade procedează la fel: grupați într-o *Asociație pentru înaintarea literaturii,* ei dezvoltă la rîndul lor o activitate de traducători. Întreprinderi asemănătoare aveau să ia naștere și după revoluția din 1848. Heliade însuși publică atunci o *Bibliotecă portativă,* în care însă nu tipărește opere traduse din alte literaturi, ci scrieri proprii sau scrieri ale colaboratorilor săi de pe vremuri.

Ce funcțiune îndeplinesc toate aceste eforturi organizate în cadrul culturii române? Năzuințele către cultură ale societății erau determinate de evoluția generală a stărilor din țările române. Și cum societatea nu putea să creeze totul dintr-o singură lovitură, se impunea cunoașterea stadiilor pe care alte popoare le-au parcurs în evoluția lor culturală, se impunea cunoașterea marilor monumente ale artei pe care le crease spi-

ritul omenesc. Din această concepție pornesc întreprinderile amintite mai înainte, din această concepție pornesc îndeosebi întreprinderile organizate de I. Heliade Rădulescu, care accentuează în mod particular funcțiunea de educatoare în ordine literară pe care traducerile o puteau avea. Experiența literară proprie dusese pe redactorul *Curierului românesc* la această atitudine. În începuturile sale literare, el este ispitit de mirajul unei literaturi care s-ar crea dintr-o dată, cu respectul celor mai severe exigențe ale criticii și realizînd perfecțiunea artistică. Dar în scurtă vreme ajunge să-și dea seama că lucrul acesta este irealizabil, atîta vreme cît societății nu i se va face o educație literară temeinică. Și prima întrebare care se punea era următoarea: pe ce cale trebuie s-o ia, ca să ajungă la educarea literară a poporului? Faptul nu se putea realiza decît cu ajutorul operei de mare valoare artistică, operă pe care literatura română n-o poseda încă. Trebuiau prin urmare aclimatizate capodoperele literaturii universale, și de aici decurgea necesitatea traducerilor. Această necesitate decurgea însă și dintr-o altă serie de considerente. Educația nu viza numai viața literară, ci și viața morală și viața spirituală în general: o morală temeinică, o mare bogăție de cunoștințe în general, bogate cunoștințe literare și gust bine educat în special. Operele trebuiau alese așadar în vederea atingerii acestor scopuri diferite. Și într-adevăr, pentru cine cercetează diversele capitole ale catalogului *Bibliotecii universale* publicate în *Curierul românesc* din 1846 și în *Curier de ambe sexe,* vol. V, răsar cu claritate obiectivele variate pe care Heliade le avea în vedere. Nu figurau acolo numai marii scriitori ai antichității, ci și scriitorii Evului mediu, ai Renașterii și mai cu seamă scriitorii „Luminilor"; nu erau menționați numai marii poeți ai lumii, ci și marile valori ale filozofiei, ale științei, ale economiei politice și ale politicii propriu-zise.

Pentru cine parcurge lista traducerilor făcute într-un singur an, listă publicată în *Gazeta Teatrului Național* din 1836, răsare clar că problema traducerilor se punea pentru un mare număr de scriitori ai timpului. Lista aceasta este totuși departe de a ne da totul. S-a lucrat intens, atît în Muntenia cît și în Moldova, de către scriitori care aparțineau unor generații diferite. Nu figurează aici numele lui Costache Negruzzi, care avea să dea literaturii traduceri din teatrul lui Hugo; nu figurează unul dintre cei mai laborioși traducători români ai

epocii, căpitanul Stoica; nu figurează nici Stanciu Căpățîneanu, nici Gherasim Gorjan care traduce — sau, mai exact, revizuiește o traducere ce data din secolul XVIII — *Halima sau povestiri mitologhicești arăbești* în 1835—1837. Nu figurează în această listă nici numele lui Simion Marcovici, după cum nu figurează nici numele unui alt traducător al epocii, Grigore Pleșoianu. Pleșoianu a fost cîtăva vreme profesor, iar după aceea, ca să scape de sărăcie și să se poată dedica în mod special literaturii, s-a făcut „inginer cu diplomă după înalta voe". În ambele calități, a tradus lucrări și mai bune și mai puțin bune: *Columbul, Canarul, Aneta și Luben* de Marmontel, *Genoveva de Brabant* și mai cu seamă *Telemac,* cunoscuta operă a lui Fénelon, pe care el o publică în 1831, însoțită de o lungă prefață în care da, după criticul francez La Harpe, o teorie a poeziei epice.

Aceștia nu erau singurii. Alături de ei întîlnim pe Iancu Buznea, în urma lor va veni Negulici. Și precedîndu-i, dublîndu-i sau urmîndu-i, un mare număr de scriitori își fac apariția în arena literaturii în calitate de traducători.

Activitatea lor a fost condusă uneori de capriciile lecturii. Faptul acesta a făcut ca, alături de opere de mare valoare literară, să-ntîlnim scrieri ușoare, sortite unei dispariții imediate. Se observă cu toate acestea unele preocupări care revin la mulți dintre traducători și pe baza acestor preocupări s-a ajuns le elaborarea unei teorii a traducerilor[26]. Pusă la punct definitiv de Heliade, teoria traducerilor este împărtășită și de alți scriitori ai epocii. Îl întîlnim în această ordine bunăoară pe Stanciu Căpățîneanu, care făgăduiește că va continua munca sa de traducător dacă traducerile publicate se vor dovedi utile societății. Dar ceea ce la unul sau la altul era numai o notare incidentală, devine la Heliade o teorie consolidată. Acesta atinsese problema încă din 1828, în prefața *Gramaticii* publicate la Sibiu. Traducerile sînt văzute atunci în funcțiunea lor specială de contribuție la perfecționarea limbii. Ele, se spunea cu acel prilej, „înfrumusețează și nobilesc limba; prin ele intră în limbă toate frasurile și mijloacele de vorbire cele mai frumoase ale deosebiților autori vestiți și îmbrățoșîndu-le le face ale sale". Evident, se completează el mai tîrziu, nu poate fi vorba de o *maimuțărie* a limbilor străine: fiecare limbă poartă înscrise în adîncurile sale destinele proprii, fiecare se dezvoltă după geniul său; dar în această dezvoltare își are ro-

lui său și contribuția limbilor literare străine care au atins un înalt grad de perfecțiune. În afară de contribuția adusă la dezvoltarea limbii literare, traducerile de opere străine aveau și un alt rost: acela de a deschide calea operelor originale. Opera tradusă servește drept model pentru artiștii adevărați, care reușesc să dea o strălucire originală traducerilor lor. Pentru omul de rînd însă, ea devine un adevărat tiran: pe cînd cel dintîi domină opera, cel din urmă este dominat de ea, devine sclavul ei.

În afară de contribuția la perfecționarea limbii, în afară de contribuția la dezvoltarea literaturii originale, operele traduse mai aveau rolul de a contribui la educarea poporului, ale cărui obiceiuri trebuiau îmblînzite, ale cărui prejudecăți trebuiau desființate; ele trebuiau să purifice pe om și să-l facă conștient de datoriile sale. În situația aceasta se găsea bunăoară romanul *Noua Heloiză* a lui Rousseau: sub o haină ușoară în aparență, ea era o operă de cugetare adîncă și profund moralizatoare, calități cerute în mod special de starea de atunci a societății românești. Într-o epocă de decădere, orice mijloc de a influența în bine era potrivit și de aceea Heliade credea că nimeni nu-l va condamna că își petrece vremea cu traducerea unui roman, nici că prezintă pe Rousseau — un scriitor atît de important din alte puncte de vedere — în special sub haina mai puțin severă a romancierului.

În afară de condițiunile referitoare la alegerea operei de tradus, traducătorul avea și alte obligațiuni. El trebuia, spune Heliade în prima parte a activității sale, să redea cu fidelitate textul original, să nu ajungă la o imitație a acestuia. Sub acest raport însă, ideile scriitorului sînt mai puțin statornice, concesiunile ne întîmpină chiar din primele timpuri: traducînd *Fanatismul* lui Voltaire în 1831, scriitorul român găsește necesar să propună o altă încheiere piesei, încheiere care ar fi păstrat unitar caracterul fanatic al lui Mahomed. Și, cu vremea, libertățile pe care scriitorul și le ia față de original sînt atît de mari, încît s-ar putea vorbi mai degrabă de o colaborare a traducătorului cu autorul, decît de o traducere.

O atitudine cu totul opusă ne întîmpină în cercul literar din jurul lui Kogălniceanu. Lucrînd pe date teoretice deosebite de cele valorificate de școala de la București, Kogălniceanu se ridică împotriva traducerilor. Și, în urma lui, cu mai multă energie decît el, se ridică Alecu Russo. Programul *Daciei lite-*

rare era categoric în această ordine: „Dorul imitației s-au făcut la noi o manie primejdioasă", ni se spune acolo, „pentru că omoară în noi duhul național. Această manie este mai ales covîrșitoare în literatură. Mai în toate zilele ies de subt teasc cărți în limba românească. Dar ce folos! Că sînt numai traducții din alte limbi și încă și acelea de ar fi bune. Traducțiile însă nu fac o literatură. Noi vom prigoni cît vom putea această manie ucigătoare a gustului original, însușirea cea mai prețioasă a unei literaturi. Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre țări sînt destul de mari, obiceiurile noastre sînt destul de pitorești și de poetice, pentru ca să putem găsi și la noi sujeturi de scris, fără să avem pentru această trebuință să ne împrumutăm de la alte nații". În continuare, Kogălniceanu arată apoi că *Dacia literară* „va primi cît se poate mai rar traduceri din alte limbi".

Atitudinea *Daciei literare* este continuată de *Propășirea*, de *România literară* și de *Steaua Dunării* și ea este susținută nu numai de Kogălniceanu, ci și de Alecu Russo. În articolul lui Russo despre poetul Dăscălescu — unul dintre zeii minori ai Parnasului românesc de pe vremuri — ni se spune că poezia acestuia nu atrăsese atenția „maghistraților" și „areopagelor" literare, pentru motivul simplu că ea nu era „nici lamartiniană, nici byroniană, nici hugoliană", ci era „română pînă în cap". Poziția teoretică a criticului este desigur foarte întemeiată și foarte interesantă; dar entuziasmul îl determina pe acesta să facă o afirmație gravă și să procedeze la stabilirea de valori pe baza unei eliminări incomplete; pentru că o poezie care nu era nici lamartiniană, nici byroniană, nici hugoliană, avea totuși infinite șanse de a nu fi „română pînă în cap", avea între altele șansele de a imita un model mai puțin demn de urmat, cum era poezia ușoară a lui Béranger. Și poezia lui Dăscălescu descindea într-adevăr din lumea lui Béranger.

Pozițiile teoretice pe care epoca le cunoaște în materie de traducere sînt așadar într-o ireductibilă divergență: în fața năzuinței scriitorilor grupați în jurul lui Heliade Rădulescu de a-mpărtăși lumii românești marile tezaure ale literaturii universale, năzuința scriitorilor grupați în jurul lui Kogălniceanu de a se claustra în local, în național, de a trăi în mod exclusiv din prezentul și din istoria poporului. Atitudinea lui Heliade prelungea concepția universalistă a secolului al XVIII-lea și se-ntemeia pe vechea teorie literară clasică, în timp ce atitudinea

lui Kogălniceanu însemna reflexul local al concepției romantice a timpului. Evident, nici unul dintre cei doi scriitori nu aducea o gîndire originală. Dacă Heliade se leagă strîns de secolul al XVIII-lea, de un Marmontel bunăoară, Kogălniceanu nu este mai puțin tributar unei gîndiri de curs general: în concepția lui se oglindește concepția herderiană, care se găsește la baza teoriei literare a romantismului.

Se pune însă întrebarea dacă activitatea practică a scriitorilor timpului s-a repartizat într-adevăr pe liniile teoretice trasate, dacă scriitorii de la București ne-au dat numai traduceri sau opere imitate, iar scriitorii moldoveni numai opere originale, dacă s-a ignorat la București opera cu subiect împrumutat din istoria poporului sau din tradițiile lui, și s-au cultivat la Iași numai subiecte de această natură.

Dacă ne limităm investigațiile numai la personalitățile conducătoare ale literaturii, vom ajunge la constatări foarte interesante. Heliade ne-a dat, într-adevăr, un mare număr de traduceri; dar tot el a încercat epopeea națională în *Mihaida*, și a-ncercat-o la o dată la care crezul național al *Daciei literare* nu fusese încă formulat; iar după această dată, lui îi datorăm una din baladele în care se concentrează o mai bogată sevă populară: *Sburătorul*. Alta este situația scriitorilor din Moldova. Kogălniceanu nu este numai un teoretician al literaturii, ci și un scriitor. Cele dintîi opere literare ale sale se încadrează activității dramatice a timpului, și în ordinea aceasta el trădează programul său literar: lui îi datorăm într-adevăr traducerea unei opere dramatice — *Orbul fericit* —, lui îi datorăm de asemenea localizarea altei opere dramatice, *Două femei împotriva unui bărbat*. Nu este diferită nici situația lui Vasile Alecsandri, a cărui înfeudare față de literatura franceză mergea, în primele timpuri ale activității sale, pînă la adoptarea limbii franceze în expresie, în poezii care se leagă de-a dreptul de opera lamartiniană. Și primele sale lucrări dramatice —.*Farmazonul din Hîrlău*, și *Cionovnicul și modista* — nu sînt, la rîndul lor, decît transpunerea în românește a unor farse franceze. Singurul scriitor care se sustrage într-o măsură oarecare acestui curent este Negruzzi: opera lui, întemeiată într-o măsură mai mare pe realități românești, pare a fi făcută să exemplifice teoria literară a *Daciei literare*. Dar Negruzzi rămîne legat într-o măsură mult mai mare de Heliade Rădulescu, față de care el profesează o prietenie nedezmințită de împreju-

rări. Şi apoi şi în cazul său să nu uităm că opera originală însemnează numai o parte din activitatea desfăşurată, că traducerile sale sînt numeroase. El este într-adevăr unul dintre scriitorii care pun în circulaţie, în traducere românească, o parte din opera lui Hugo, lui îi datorăm de asemenea traducerea operei lui Antioh Cantemir şi a unei părţi din opera lui Puşkin. Teoria şi practica sînt astfel două lucruri cu totul deosebite: realităţile literare locale cereau aclimatizarea marilor valori ale literaturii tuturor timpurilor şi literatura română este în căutarea avidă a lor. Domeniile care atrăgeau spiritele scriitorilor erau foarte diferite. De la epopeea homerică pînă la *Henriada*, de la teatrul antichităţii pînă la meditaţiile poetice ale lui Lamartine, de la scrierile politice, economice şi filozofice ale antichităţii, pînă la teoreticienii „Luminilor" şi, în urma acestora, pînă la Kant şi Hegel, totul constituia puncte de atracţie pentru scriitorii români ai epocii.

În literatura propriu-zisă, în literatura poetică, direcţiile rămîn divergente. Alături de traduceri din Boileau şi Marmontel — ceea ce însemnează o orientare clasică în ordine teoretică — avem traduceri din Hugo, din Lamartine, din Byron, din Puşkin sau din Lermontov, aşadar din scriitorii de mare răsunet ai romantismului. Şi, spre a nuanţa şi mai mult simpatiile, traducerile lui Marcovici, din Young, numeroasele traduceri din Volney, traducerile şi imitaţiile din Ossian, prelungesc interesul pentru literatura preromantică. Ispita permanentă a teatrului lui Alfieri denotă o curiozitate care se aplică în acelaşi timp preromantismului italian.

Privită în valorile artistice pe care le cultivă, harta spirituală a epocii prezintă un aspect variat şi interesant, îndeosebi prin această varietate a lui. Pornind de aici, îi rămînea literaturii române de parcurs un drum uriaş, la capătul căruia se găsea într-adevăr realitatea românească ce se cerea turnată în formele artei. Realitatea aceasta o descoperise mai înainte Budai-Deleanu. Dar, în descoperirea ei, el fusese condus de un instinct artistic superior, instinct care lipseşte în general scriitorilor din epoca ce i-a urmat.

Instrumentul cel mai eficace în operaţia de moralizare a societăţii rămînea însă teatrul, şi epoca face eforturi foarte puternice pentru crearea şi menţinerea lui[27]. S-au scris numeroase pagini despre funcţiunea moralizatoare a teatrului, s-au scris

în epoca ce ne interesează după cum s-au scris și mai înainte și după aceea. Pentru Asachi bunăoară, el este o adevărată școală practică și succesul lui este condiționat de respectarea cerinței ca opera dramatică să se conducă nu numai de estetică, ci și de „moral" și de o „filologie rezonată", adică să nu cadă în exagerările lingvistice ale timpului. În același fel se pune problema și pentru Alecu Russo, care atribuie teatrului rolul de a îmbunătăți moravurile și de a face educația publicului, la fel se punea ea pentru un scriitor cum este C. Negruzzi. Teatrul, crede acesta, critică pe cel rău și scoate din trecut lecții morale valabile pentru timpul de față. Nu este mai puțin categoric în această ordine Heliade Rădulescu, pentru care teatrul este „censura obiceiurilor" și „școala moralului", pentru care el este „o școală de filozofie și morală".

Era firesc așadar ca înființarea teatrului să constituie una din marile preocupări ale epocii. Încercările datau însă din timpuri mai îndepărtate și societatea românească din Moldova și Muntenia avusese prilejul să cunoască teatrul mai întîi în limbi străine și numai după aceea în românește. Erau numeroase cauzele ce se opuneau apariției timpurii a acestei arte, dar toate aceste cauze se pot concentra într-una atotcuprinzătoare: starea societății. Dezvoltarea teatrului presupunea o anumită evoluție a mentalităților, sau, mai exact spus, părăsirea unor anumite prejudecăți. În țările române, timp îndelungat artiștii erau socotiți ca ființe de ordin inferior sub raportul moralei sociale, ei erau un fel de paria ai societății: *caraghioși* sau *ghiduși*, aceștia sînt termenii sub care sînt cunoscuți în general artiștii, pentru că atunci cînd este vorba de artiste, calificativul este și mai dur. În *Pravila* de la Iași din 1814 se spune că artiștii nu pot sta ca vechili în fața judecătorului, după cum nu pot sta nici minorii, surzii sau criminalii. Iar tîrziu de tot, *Pidalionul* tipărit la mănăstirea Neamțu în 1844 interzicea preoților și credincioșilor să participe la reprezentări dramatice, la „săltările muierilor cele în arătarea publicului". În aceste împrejurări era natural ca societatea să opună rezistențe serioase față de inițiativele laice de a înființa un teatru românesc. Ceea ce nu poate să nu pară curios însă, este constatarea că disprețul față de actor nu era ceva general: el era nemărginit față de actorul român, dar era foarte slab sau inexistent față de actorul străin. Toate acestea constituiau condițiuni puțin prielnice pentru dezvoltarea unui teatru ro-

mânesc, dar lăsau liberă calea pentru pătrunderea teatrului străin. Şi într-adevăr, dacă facem abstracţie de literatura populară, primele manifestări teatrale din Principate sînt datorite străinilor.

În Moldova, cea dintîi atestare a existenţei teatrului o avem din vremea lui Vasile Lupu, şi anume din anul 1645. Cu prilejul nunţii fiicei sale cu cneazul polonez Radzivill, sînt amintiţi, între alţi artişti care au distrat societatea, şi cei care făceau „petreceri de carnaval, jucători pe frînghie, călușari şi oameni care arătau feluri de feluri de jocuri, de petreceri, de care trebuie să te minunezi".

In Muntenia nu se vorbeşte despre reprezentaţii dramatice în secolul al XVII-lea, dar sub Şerban Cantacuzino — şi anume la 1680 — se aminteşte despre o operă dramatică a egumenului mănăstirii Sfîntul Sava din Bucureşti, Neofit. Este vorba de o comedie tendenţioasă, scrisă în greceşte şi intitulată *Grajdul*. Veacul al XVIII-lea cunoaşte jocul artiştilor orientali, al caraghioşilor, despre care avem numeroase referinţe. Aceşti artişti de o calitate inferioară jucau uneori şi în româneşte, şi scrierile timpului ne-au transmis informaţii amănunţite asupra lor. Operele ce se jucau — dacă termenul de operă nu este pretenţios — erau scrise aşadar nu numai în greceşte sau turceşte, ci uneori şi în limba română.

Saltimbanci, echilibrişti, ventriloci, abili mînuitori de tablouri panoramice, aceştia erau în general artiştii pe care străinătatea îi trimitea în ţările noastre înainte de secolul al XIX-lea şi în primii ani ai acestuia. În 1809, în timpul cînd trupele ruseşti se aflau în Moldova, vine acolo un antreprenor dramatic, Gaetano Madji, italian de origine, dar italian venit în Rusia şi conducînd o trupă de teatru rusească. Trupa aceasta a rămas în capitala Moldovei pînă la 1812 şi a dat mai multe reprezentaţii în limba rusă. După plecarea lui Madji, vine la Iaşi o trupă germană, care joacă acolo mai multe luni. Trupele străine încep să circule astfel tot mai des în ţările române, unele venite în mod special aici, altele în trecere spre Rusia sau din Rusia. Multe dintre acestea veneau din ţările germane, dar nu erau rare nici cele care veneau din Franţa. Nu totdeauna însă actorii trupelor franceze erau francezi. Aceasta cred că este situaţia primilor comedieni francezi veniţi în Muntenia sub domnia lui Hangerliu. Documentele ne-au păstrat numele lor: Théodore Blésiet, Francisc Bévilach şi Gio-

vani Muani; aceleași documente ne-au arătat și meseria lor: ei erau „pehlivani și comedieni" și, după toate probabilitățile, erau specialiști în exerciții ecvestre, dansuri pe frînghie și alte manifestații caracteristice nu atît teatrului propriu-zis, cît circului.

Primele decade ale secolului al XIX-lea au cunoscut o extraordinară expansiune a teatrului francez în Europa. Expansiune în sensul material al cuvîntului, vizînd marele număr de artiști francezi ce au invadat țările europene și locul important pe care-l deține repertoriul francez în repertoriile tuturor teatrelor europene din acea vreme. Faptul își are explicația sa. În jurul anului 1800 a luat un avînt extraordinar teatrul francez de societate. Cele mai adeseori, oameni care nu aveau nici o pregătire pentru meseria de actor, — mici funcționari, vopsitori, pălărieri, croitori, calfe de măcelar, alcătuiau trupe de artiști, își stabileau un loc pentru reprezentații și porneau întreprinderea. Scene se construiau oriunde: în pivnițe, în saloane și chiar în grajduri, unde trupele de artiști aveau de suferit concurența vechilor locatari ai instituției. Faptul că acești actori nu aveau o școală specială, nu-i împiedeca uneori să arate talente reale. Din rîndurile lor s-au recrutat chiar pentru teaterele consacrate din Paris elemente de mare prestigiu artistic. Cei mai numeroși însă erau destinați să rămînă întreaga viață în căutarea unui centru care să valorifice talentul lor. Țările din răsăritul și sudul Europei constituiau unul din punctele de atracție, dar nici occidentul n-a fost cruțat. Londra a absorbit mult, orașele scandinave de asemenea, și, peste Mediterana, Algerul se afla în aceeași situație. Al doilea fapt care a favorizat expansiunea teatrului francez în secolul trecut a fost specializarea lui pînă la un punct în opere ușoare, în vodevil. Ceea ce nu însemnează că trupele franceze care jucau în diversele țări din Europa au jucat numai vodevil. Vodevilul deținea însă întîietatea în repertoriul lor și el era înzestrat cu calități speciale de atracție: fără preocupări de adîncire a vieții sufletești, fără probleme mari de artă, el era ușor, vioi, spiritual — calități ce-l impuneau spiritelor comode.

Țările române au avut așadar partea lor în această istorie a teatrului francez în afara Franței. Dar, ca și în alte direcții, el este precedat aici de teatrul grecesc. Mai puțin în Moldova, unde în cercuri familiare s-au jucat, de către fii de boieri emancipați, opere în limba greacă sau în limba franceză, mai mult

însă în Muntenia, unde, în timpul domniei lui Caragea și sub îndrumarea fiicei acestuia, domnița Ralu, luă naștere în 1817 un foarte serios teatru grecesc: este cunoscutul teatru de la Cișmeaua Roșie, al cărui prim conducător este poetul Iancu Văcărescu. Teatrul acesta a jucat și opere originale, dar s-a întemeiat mai mult pe scriitori străini, în primul rînd pe Voltaire și pe dramaturgul italian Alfieri. Revoluția din 1821 pune capăt începuturilor dramatice grecești, nu fără să fi lăsat unele urme: el rămînea societății românești ca un exemplu și transmitea acesteia pe cel mai talentat actor al său, Costache Aristia.

Teatrul grecesc a cunoscut așadar și o participare a românilor. Același lucru și cu teatrul în limba franceză: elevii pensionatelor franceze, în special cei din Iași, de sub conducerea profesorilor Lincourt și Cuénim, organizează astfel de reprezentații în saloanele boierești, unde joacă teatru francez în limba franceză. În capitala Moldovei și a Munteniei, însă, ne întîmpină un teatru francez autentic, care se organizează treptat. Teatrul acesta era strîns legat de teatrul francez din Odesa. De acolo vine, probabil în 1826, trupa de acrobați a fraților Joseph și Baptiste Foureaux, care se asociază unei trupe de circ condusă de italianul Paolo Ciabatti, cu care dă mai multe reprezentații în capitala Moldovei. În 1831 frații Foureaux veneau din nou de la Odesa, de data aceasta la București unde, în noiembrie, joacă o spectaculoasă operă, *Fra-Diavolo*. Anul următor, trupa se stabilește în mod definitiv la Iași, unde înființează un teatru care avea să dureze, „Théâtre des Variétés". Scurt timp după aceasta, frații Foureaux își revizuiesc și își completează cadrele cu artiști aduși de la Paris. Astfel organizată, trupa, stabilită definitiv la Iași, se deplasează adeseori la Odesa sau la București. Legăturile cu Odesa se mențin de altfel. De aici vine, în 1837—1838, trupa lui Filhol, care rămîne la Iași în cursul întregii stagiuni; la Odesa pleacă Paolo Ciabatti, care lucrase mai înainte în Moldova și care devine acolo director al teatrului francez.

După exemplul trupelor de teatru ce vizitau țările române, avea să ia naștere și teatrul românesc. Prejudecățile sociale împiedecau însă alcătuirea de trupe românești, iar atunci cînd se organizau spectacole dramatice cu elevi români, acestea nu aveau curajul unor manifestări publice, se mărgineau să rămînă în cercuri închise, să joace în familiile boierești. Teatrul avea astfel mai mult rolul de amuzament al unei clase sociale, iar

nicidecum pe acela de educator al maselor populare. Spre a ajunge aici, trebuiau sparte cătușele unei tradiții oarbe și creată o nouă mentalitate, iar pentru aceasta trebuia timp. Evoluția societății avea să fie hotărîtoare. În cursa ei ascendentă, burghezia trebuia să mobilizeze forțe noi, trebuia să își asocieze puterea de luptă cu marile mase. Acestea trebuiau cultivate și școala, presa, teatrul devin instrumentele unei lupte active de culturalizare. Cerută imperios de necesitățile locale, instituția dramatică, fluctuantă și nesigură atîta timp cît s-a găsit în bătaia capricioasă a vîntului influențelor, prinde rădăcini puternice în solul patriei. În Moldova, cea dintîi reprezentație în limba română, dată de artiști români, are loc în 1816. Este vorba tot de un teatru de societate, înființat în casele hatmanului Costache Ghica și condus de Gh. Asachi. Artiștii erau recrutați dintre fiii boierilor și ei joacă, la 27 decembrie din acel an, pastorala *Mirtil și Hloe*, pe care Asachi o prelucrase după preromanticul elvețian Gessner și după francezul Florian. Asachi venise în Moldova din Italia, unde se pătrunsese de atmosfera poeziei arcadiene, poezie încărcată de păstori, de păstorițe, de flori, de oi, de miei și uneori de nevinovați porumbei. Cu astfel de băuturi tari începea teatrul românesc. Teatrul moldovenesc pornea ca un teatru de diletanți și teatru de diletanți avea să rămînă el pînă tîrziu, pînă la reprezentațiile date în 1834 în onoarea lui Kiseleff sau a domnitorului Mihail Sturza. Din rîndurile acestor diletanți avea să se ridice însă un mare artist, Matei Millo. Ei aveau să continue a juca uneori singuri, alteori în unire cu trupa de teatru francez, pînă cînd dezorganizarea acestuia pune în mod serios problema organizării unui teatru românesc. Moartea, în 1836, a lui Baptiste Foureaux, a fost o mare lovitură dată teatrului francez, care se putu menține cu mare greutate în cursul anului următor, dar care nu-și mai putu reveni niciodată pe deplin. Organizarea teatrului românesc în Moldova era însă dificilă, din pricină că o trupă de actori români cu temeinică pregătire și atașați în mod exclusiv teatrului lipsea acolo. Nenorocirile abătute asupra teatrului românesc din Muntenia au făcut însă posibilă organizarea lui în Moldova. În Muntenia lucrurile s-au desfășurat pe alte baze. A fost și aici un teatru în limbă străină. Trupe străine aveau să vină și după aceea: trupa lui Gherghei și aceea a lui Kreibig bunăoară. Dar acolo se adăuga și altceva. Moartea lui Dinicu Golescu a fost și acolo o mare pierdere, dar

testamentul lui cultural avea să fie realizat pe deplin. Luminatul boier fusese adînc preocupat de problema teatrului. În călătoriile sale prin Europa, el are prilejul să vadă importanța educativă a acestei instituții și înființarea teatrului românesc devine pentru el una dintre cele mai serioase preocupări. Laolaltă cu celelalte puncte ale programului său cultural, acesta avea să fie recepționat de colaboratorul său Heliade Rădulescu. Heliade însuși era inițiat în aceste lucruri: se zice că pe vremuri el jucase cu o trupă de amatori munteni în *Hecuba* lui Euripide. În Muntenia lucrase apoi pentru teatrul românesc și Erdeli, profesorul originar din Transilvania, trecut la școala lui Lazăr. Trebuiesc amintite și eforturile făcute de Aaron Florian, profesor adus de Dinicu Golescu la școala de la Goleşti, care jucă acolo cu elevii săi scene din tragedia *Regulus*, tradusă de Iancu Văcărescu din Heinrich von Collin. Erau încercări izolate și destinate să rămînă fără mare efect; de aceea, Heliade crezu că totul trebuie organizat pe temelii solide. Și cum întreprinderea depășea puterile sale — să nu uităm că el era un biet profesor și ziarist — pornește în căutarea unei personalități care să protejeze acțiunea lui. Acesta fu Ion Cîmpineanu, șeful partidei naționale din Muntenia. Heliade face unele încercări de organizare a unei societăți care să se ocupe în mod special de teatru încă din 1832, dar societatea aceasta nu ia naștere decît în 1833, sub prezidența lui Cîmpineanu și cu participarea unui mare număr din personalitățile de seamă ale vieții politice și culturale din capitala Munteniei. Societatea aceasta fu numită *Societatea filarmonică*. Statutele ei au fost publicate de Heliade Rădulescu și ele prevedeau, între altele, organizarea unei școli de artă dramatică, în care să se facă educația viitorilor artiști. Școala ia ființă la începutul anului 1834, sub conducerea lui Heliade. Ea avea, între alții, un profesor de literatură, de istoria teatrului și de mitologie — pe Heliade însuși; un profesor de declamație, — pe Aristia; un profesor de muzică, — pe Bongianini; un profesor de pian, — pe Schlaf.

Pregătirea artiștilor s-a făcut într-un timp scurt, așa încît ei putură să joace, cu prilejul examenului public din 29 august 1834, două opere traduse de Heliade: o tragedie, *Fanatismul*, de Voltaire, și o comedie, *Amfitrion*, de Molière. Jocul mulțumitor al artiștilor și exigențele reduse ale societății timpului au asigurat viitorul Teatrului Național. S-a luat atunci hotărîrea să se strîngă fondurile necesare pentru zidirea unui local pro-

priu, local care avea să fie zidit ceva mai tîrziu și în care teatrul din București a funcționat pînă în timpurile noastre. Heliade vorbește înaintea începerii reprezentației din 29 august 1834, arătînd sacrificiile ce s-au făcut cu organizarea școlii, succesele realizate și insistînd, ca de atîtea ori de altfel, asupra rolului social al teatrului, atît la popoarele vechi, cît și la cele moderne.

Societatea filarmonică a fost o manifestare energică a voinței de cultură a societății românești. S-a muncit acolo intens și devotat, atît pentru organizarea materială a teatrului, cît și pentru pregătirea artistică a actorilor și crearea unui repertoriu dramatic. Dar Filarmonica era numai forma de manifestare în domeniul culturii a unei societăți secrete cu preocupări politice exclusiv naționaliste, a lojei francmasonice. Loja a atras asupra sa adversități numeroase, mai cu seamă după ce șeful ei, Cîmpineanu, căută să devină domnitor al Munteniei. Elemente rău intenționate, printre care un doctor francez — sau un presupus doctor —, Tavérnier, se introduseră în rîndurile ei. Conflictele izbucnesc și urmarea este desființarea societății secrete și a *Societății filarmonice.*

În 1835, debutase pe scena teatrului din București Costache Caragiale. Acesta își pusese toate rosturile vieții în teatru și, după eșecul Filarmonicii de la București, pornește spre Moldova, unde credea că va putea organiza un teatru românesc. Ajunge la Iași la 1838, la o dată la care o nouă încercare de organizare a teatrului românesc de acolo se afla pe punctul de a dispărea. Asachi organizase puțin mai înainte, îndemnat și de exemplul celor de la București, un *Conservator filo-dramatic* destinat să pregătească pe viitorii artiști de dramă și de operă. În această întreprindere el era secondat de Ștefan Catargiu și de Vasile Alecsandri, tatăl poetului. Încercarea de organizare datează din 1836. La 23 februarie 1837, elevii Conservatorului dădeau prima lor reprezentație cu *La Pérouse* și *Văduva vicleană,* ambele datorite lui Kotzebue și ambele în traducerea lui Asachi. Reprezentația era precedată de un prolog alegoric, datorit lui Asachi și făcut astfel încît să justifice critica ascuțită a lui Negruzzi.

Reprezentațiile teatrului românesc alternau cu cele ale teatrului francez din Iași și se simțea trebuința unei organizări comune a celor două teatre. Dar teatrul francez era în descompunere, iar Conservatorul însuși nu era cu mult mai tare.

In aceste împrejurări își face apariția în Moldova Costache Caragiale. Actorul din Muntenia înjghebează o trupă cu care joacă un timp, cu mare succes, la Botoșani, de unde se îndreptează apoi spre Iași și aici joacă, la 16 septembrie 1839, tragedia *Saul* de Alfieri, în traducerea lui Aristia. Caragiale avea să fie, mai tîrziu, elementul de bază în organizarea trupei românești din Iași.

Cu toată concurența pe care i-o făcea trupa franceză, cu toată concurența pe care avea să i-o facă după aceea trupa doamnei Frisch, teatrul românesc din Iași avea să se mențină. Încă din 1838 intrase în scenă Costache Negruzzi, care expusese vederile sale asupra teatrului din capitala Moldovei într-o scrisoare adresată lui Asachi. Peste doi ani, în 1840, el este numit membru al comitetului teatral, împreună cu M. Kogălniceanu, Petre Cîmpeanu și Vasile Alecsandri. Comitetul avea sarcina să procedeze imediat la reorganizarea teatrului moldovenesc, care este conceput cu două secții: o secție franceză și una română. Se da astfel o organizare unică celor două trupe, dar o organizare care dezavantaja serios trupa românească: urmau să se dea, în cursul unei stagiuni, 75 de reprezentații în limba franceză și numai 25 în limba română. Împrejurările impun de altfel reducerea și mai mare a reprezentațiilor românești, care pentru stagiunea 1840—1841 se fixează numai la 12. Dacă la acestea adăugăm faptul că unele piese date în românește nu erau decît traduceri de piese franceze, jucate pe scena ieșeană, vedem că importanța spectacolelor românești era mult redusă față de aceea a spectacolelor franceze. Oricît de dezavantajată ar fi fost însă, se cîștiga un lucru esențial: un teatru românesc permanent. Pus mai tîrziu sub conducerea lui Joseph Foureaux sau a doamnei Frisch, teatrul acesta rezistă totuși oblăduirii interesate a nedoriților directori și aici putură fi jucate operele lui Alecsandri, care aveau să certifice maturitatea lui. Iar cînd trupa germană a doamnei Frisch i se substitui în compoziția teatrului, faptul nu fu decît de scurtă durată: el reapăru și ajunse în cele din urmă să învingă toate piedicile și să se impună cu exclusivitate pe scena ieșeană.

O luptă grea trebuia să ducă astfel teatrul românesc spre a ajunge să-și capete locul cuvenit în țările românești. Lupta aceasta este corelată luptei ce se ducea la aceeași dată împotriva

limbii românești în învățămînt. Ea urmărea înstrăinarea poporului de tradițiile sale și împotriva acestei direcții trebuia să se lupte — și s-a luptat — fără cruțare.

Din repertoriul teatrului, stabilit în mare măsură de Burada și Ollănescu, voi desprinde cîteva date care indică sensul în care se îndrumau preferințele epocii în materie dramatică.

S-a jucat tragedie — și *Saul* al lui Alfieri, numeroase opere ale lui Voltaire, unele opere ale lui Racine și Corneille sînt un indiciu în această ordine. S-a jucat însă cu mare succes drama larmoyantă, dramă făcută să stoarcă multe lacrimi din ochii spectatorilor. Cine urmărește bunăoară răsunetele pe care le stîrnește drama *Mizantropie și pocăință* a lui Kotzebue, nu poate să-și împiedice uimirea constatînd ce bogate rezerve de lacrimi aveau înaintașii noștri și cu cîtă ușurință ele înfrîngeau zăgazurile pleoapelor. Barbu Catargiu, care semnează darea de seamă despre această operă în *Gazeta Teatrului Național*, ne spune că la reprezentarea ei „tot parterul e stropit cu lacrimi", că actorii veneau pe scenă încărcați cu lacrimi adevărate, după ce cu lacrimi își învățaseră rolurile.

S-a jucat însă și comedie; uneori ușoară și fără altă preocupare decît aceea de a fi cît mai distractivă. În seria aceasta intră nenumăratele vodevile ce au invadat scena românească, după cum au invadat toate scenele europene. S-a jucat însă și comedie grea, comedie de analiză adîncă a personajului, de meșteșugită împletire a intrigii și adeseori de arzătoare critică a defectelor individului sau a viciilor sociale. Molière deține întîietatea în această ordine, unde s-ar putea cita însă o nesfîrșită serie de autori și de opere.

În această ambianță literară, începuturile dramatice originale românești trebuiau să fie și ele foarte variate. S-a încercat drama — și probabil drama larmoyantă, de către Cezar Boliac, a cărui *Matildă* deriva dintr-un roman larmoyant; s-a încercat, probabil, tragedia, de același scriitor, care a vrut să dramatizeze un subiect ca *Tăierea a doisprezece boieri la mănăstirea Dealu*. Divinitatea s-a arătat favorabilă față de noi: *Matilda* a suferit supliciile rugului la sfatul lui Aristia, iar autorul însuși se pare că a părăsit ideea tragediei: își va fi dat el însuși seama că cei 12 boieri și-au luat pedeapsa întreagă prin faptul că au fost tăiați la mănăstirea Dealului și că ar fi fost nemeritat supliciul suplimentar la care el i-ar fi supus,

făcîndu-i să figureze într-o operă dramatică de factură personală.

S-a scris însă comedie : mai mult sau mai puțin imitată uneori, comedia prinde cele mai adesea aspecte ale vieții românești, se hrănește din realități românești. Acesta este cazul lui Vasile Alecsandri, care pornește de la unele adaptări, în care transpune și elemente de viață românească (*Farmazonul din Hîrlău* mai puțin, *Cinovnicul și modista* mai mult), dar care se ridică îndată după aceea la comedia de sevă locală. Cu *Iorgu de la Sadagura*, jucată pentru prima dată la 18 ianuarie 1844, teatrul românesc intră pe calea largă a teatrului social, iar cu *Lașii în carnaval*, jucată la 22 decembrie 1845, el intră pe calea largă a teatrului politic. Teatrul începea astfel să devină ceea ce se spusese despre el : un cenzor al obiceiurilor, un factor de progres social.

Felul cum el se dezvoltă devine în același timp un indiciu pentru dezvoltarea generală a literaturii române. Într-adevăr, comedia era chemată să se aplice în primul rînd realităților românești; alături de ea, satira, epistola și fabula recepționează tot mai mult viața locală și ele toate constituiesc punctul de plecare pentru ceea ce va fi cu vremea realismul critic al literaturii române. După o zbatere de aproape o jumătate de secol, se revenea — dar se revenea cu puteri scăzute — acolo unde Budai-Deleanu se mișcase cu toată siguranța în timpul său.

NOTE ŞI BIBLIOGRAFIE

[1] Asupra epocii, v. *Istoria României*, vol. III, Buc., 1964; *Din istoria Transilvaniei*, vol, I, ed. a 3-a, 1963, vol. II, ed. a 2-a; Constantin G. Giurescu, Dinu. C. Giurescu, *Istoria românilor din cele mai vechi timpuri pînă astăzi*, /Buc./, /1971/; *Documente privind istoria României. Răscoala din 1821*, vol. I—V, Buc., 1959—1962; *Anul 1848 în Principatele Române*, Buc., vol. I —III, 1902, vol. IV, 1903, vol. V, 1904; *Documente privind anul revoluționar 1848 în Țara Românească*, lucrare întocmită de M. Regleanu, Buc., 1962; C. Căzănișteanu, D. Berindei, M. Florescu, Vasile Niculae, *Revoluția română din 1848*, Buc., 1969; K. Marx, *Însemnări despre români*. Manuscrise inedite, publicate de acad. A. Oțetea și S. Schwann, Buc., 1964; A. Oțetea, *Tudor Vladimirescu și mișcarea eteristă în Țările Române*, Buc. 1945; P. Cornea, *Originile romantismului românesc* (cap. Anul 1821); G. Zane, *Mișcarea revoluționară de la 1840 din Țara Românească*, în *Studii și materiale de istorie modernă*, III, 1963; Id., *Le mouvement révolutionnaire de 1840. Prélude de la révolution roumaine de 1848*, Buc., 1964; I. C. Filitti, *Tulburări revoluționare în Țara Românească între anii 1840—1843*, Analele Acad. Rom., Mem. Secț. Ist., S. II, T. XXXIV, 1911—1912; S. Dragomir, *Avram Iancu*, Buc., 1965.; V. Cheresteșiu, *Adunarea națională de la Blaj, 3—5 (15—17) mai 1848*, Buc., 1966; Cornelia Bodea, *Lupta românilor pentru unitatea națională, 1834—1849*, Buc., 1967.

[2] Bibliografii și antologii pentru presa românească: Nerva Hodoș, Al. Sadi Ionescu, *Publicațiunile periodice românești (ziare, gazete, reviste)*, cu o introducere de Ioan Bianu, Buc., 1913; *Publicațiile periodice românești (ziare, gazete, reviste). Catalog alfabetic: 1907—1918. Supliment: 1790—1906*, vol. II, descriere bibliografică de George Baiculescu, Georgeta Răduică și Neonila Onofrei, Buc., 1969; *Bibliografia analitică a periodicelor românești*, vol. I, 1790—1850, alcătuit de Ioan Lupu, Nestor Camariano, Ovidiu Papadima, partea I, II, Buc., 1966, partea III, 1967, vol. II, 1851—1858, alcătuit de Ioan Lupu, Dan Berindei, Nestor Camariano,

Ovidiu Papadima, partea I, Buc., 1970, p. II, 1971, p. III, 1972; *Presa literară românească. Articole program de ziare și reviste (1789—1948)*, ed. de I. Hangiu, Introducere D. Micu, vol. I, (1789—1901), /Buc./, 1968; *Din presa literară românească a secolului XIX*, antologie de Aurel Petrescu, Prefață de Romul Munteanu, Buc., 1967 (1970).

Studii asupra presei: I. Breazu, *Presa Transilvaniei*, în *Studii de literatură română și comparată*, ed. cit., vol. I; *V. Cheresteșiu, Întemeierea presei românești din Transilvania și activitatea publicistică a lui G. Barițiu pînă la izbucnirea revoluției de la 1848*, în *Anuarul Institutului de istorie din Cluj*, VI (1963); Marin Bucur, P. Cornea, R. Florea, Stancu Ilin, George Munteanu, T. Vârgolici, *Reviste literare românești din secolul al XIX-lea. Contribuții monografice*, sub îngrijirea și cu un Cuvînt înainte de Paul Cornea, /Buc./, 1970; Al. Dima, *Periodicele moldovenești din prima jumătate a secolului XIX ca organe de răspîndire a științei*, în *Studii și cercetări științifice*, Filologie, Iași, VII, 1956, nr. 1; Gh. Bulgăr, *Despre limba și stilul primelor periodice românești*, în *Contribuții la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea*, vol. II, Buc., 1958.

[3] Barbu Lăzăreanu, *Curierul românesc*, în *Glose și comentarii de istoriografie literară*, culegere de Ion Crișan și G. Baiculescu, /Buc./, /1958/.

[4] Premersă de trei numere din buletinul *Novitale de la armie*, scos de Asachi (v. Barbu Lăzăreanu, *Novitalele lui Gheorghe Asachi*, în *Glose și comentarii* ..., ed. cit.). Despre *Albina românească*, Iorgu Iordan, *Albina românească*, în *Revista critică*, IV (1930), nr. 2.

[5] *Alăuta românească*, ediție facsimilată de Cornelia Oprișan, pref. Al. Andriescu, Buc., 1970; N. Cartojan, *„Alăuta românească"*, în *Omagiu lui I. Bianu*, Buc., 1927; un punct de vedere opus celui al lui N. Cartojan asupra colaborării Asachi-Kogălniceanu, în G. C. Nicolescu, *La centenarul „Daciei literare". M. Kogălniceanu și „Alăuta românească"*, în *Universul literar*, 1940, nr. 14; despre numerele din 1838, sub conducerea lui Kogălniceanu, Al. Andriescu, *Prima revistă literară la Iași*, în *Cronica*, III (1968), nr. 28.

[6] I. Pervain, *„Foaia dumineci" (1837)*, în *Studii de literatură română*, Cluj, 1971.

[7] Id., *„Foaia literară" (1838) și Timotei Cipariu*, în *Studii de literatură română*, ed. cit.

[8] George Em. Marica, *Foaie pentru minte, inimă și literatură. Bibliografie analitică, cu un studiu monografic*, /Buc./, 1969; Mihai Zamfir, *Literatura din „Foaia pentru minte, inimă și literatură" (pînă la 1850)*, în *Analele Univ. București*, Seria Științe sociale, Filologie, XIII (1964).

[9] I. Pervain, *Însemnări despre „Gazeta de Transilvania" și despre „Transilvania"*, în *Studii de literatură română*; Pompiliu Teodor, *Gazeta*

de Transilvania, în *Tribuna*, XII (1968), nr. 13; G. Em. Marica, *30 de ani /sic!/ de la apariția Gazetei de Transilvania*, în *Tribuna*, XIV, (1970), nr. 51.

[10] M. Vasilescu-Buzoianu, *Traducerile din limba franceză în „Curierul de ambe sexe"*, Buc., 1936; Mihai Zamfir, *Literatura „Curierului de ambe sexe"*, în *Analele Univ. București*, Seria Științe sociale, Filologie, XI (1962), nr. 25.

[11] V. Netea, *„România" — primul cotidian al poporului român*, în *Studii*, 1966, nr. 1; Gh. Bulgăr, *O contribuție la dezvoltarea stilului publicistic: „România", primul nostru cotidian (1 ian.—31 dec. 1838)*, în *Limbă și literatură*, IV, 1960.

[12] *Dacia literară*, ed. a 3-a de Maria Platon, Buc., 1972; *Indice pe materii și alfabetic al revistei Dacia literară — 1840 — și al revistei Propășirea — 1844*, Iași, 1964; G. Munteanu, *Dacia literară*, 1840, în culegerea deja citată, *Reviste literare românești din secolul al XIX-lea. Contribuții monografice*, crede că revista, tipărită din ianuarie, apare doar după obținerea aprobării (8 februarie); Maria Platon (*Cînd a apărut „Dacia literară"*, în *Cronica*, V, 1970, nr. 12) stabilește ca dată de apariție a revistei 19 martie 1840. Id., *Literatura și problemele ei în „Dacia literară"*, în *Analele Univ. Al. I. Cuza, din Iași*, 1965, fasc. 1; Id., *„Dacia literară" și problemele sociale, politice și culturale ale epocii*, în *Analele științifice ale Univ. „Al. I. Cuza" din Iași*, Literatură, T. XVIII și XIX; Id., *„Dacia literară" și spiritul critic românesc*, în *Limbă și literatură*, XXIV, 1970; Antoaneta Macovei, *Probleme de critică teatrală în „Dacia literară"* în *Ateneu*, ian. 1965; C. Parfene, *Însemnătatea „Daciei literare" în dezvoltarea culturii române*, în *Studii și cercetări științifice*, Iași, Filologie, XI (1960), fasc. 1; G. C. Nicolescu, *Curentul de la „Dacia literară"*, în *Limbă și literatură*, V, 1961; Al. Teodorescu, *Preocupări de folclor la scriitorii moldoveni de la „Dacia literară" la „România literară"*, în *Studii și cercetări științifice*, Iași, Filologie, VI (1955), 1—2; Al. Husar, *Posteritatea „Daciei literare"*, în *Limbă și literatură*, XII, 1966.

[13] P. Cornea, *Propășirea. 1844* în culegerea, citată, *Reviste literare românești din secolul al XIX-lea*; Aug. Z. N. Pop publică în *Luceafărul, 1959*, nr. 24, șapte scrisori referitoare la *Propășirea*. Date despre raporturile cenzurii cu *Foaia științifică și literară* în *Documente*, editate de Gh. Ungureanu, Gh. Ivănescu, Virginia Isac, Buc., 1973, p. 242.

[14] Aug. Z. N. Pop, *Abonați la „Magazinul istoric pentru Dacia"*, în *Luceafărul*, 1967, nr. 18.

[15] Magdalena Magheru, *„România literară", Iași, 1855. Indice bibliografic adnotat*, Cluj, 1965; D. Ursu, *Probleme de limbă în revista „Româ-*

nia literară" din 1855, în *Limba română*, IV (1955), nr. 1; Ş. Cioculescu, *„România literară" în trecut în România literară*, I, (1968), nr. 1.

[16] N. Cartojan, *Un episod din istoria cenzurii în Moldova*, în *Convorbiri literare*, dec. 1907; P. Cornea, *Un capitol din istoria zbuciumată a unei publicaţii unioniste: „Steaua Dunării"*, în *Limbă şi literatură, XVII*, 1968; Ovidiu Papadima, *Literatura din foaia lui M. Kogălniceanu „Steaoa Dunării"*, în *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, V (1956) nr. 3—4.

[17] S. Retegan, *Espatriatul. Ziar militant pentru înfrăţirea popoarelor*, în *Anuarul Institutului de istorie din Cluj*, VII, 1964. „Espatriatul" e judecat de Bălcescu în termeni mai puţini favorabili: „César Bolliaco, l'auteur aux mauvais et aux nombreux écrits, a, enfin, résolu le problème qui l'a occupé toute sa vie, celui de trouver beaucoup des lecteurs. /.../ Voilà enfin Bolliak heureux /.../ On dit que son journal porte pour devise: *l'abonnement ou la mort*" (N. Bălcescu, *Opere*, IV, *Corespondenţă*, ed. G. Zane, Buc., 1964, p. 164). Despre alte publicaţii ale revoluţiei: G. Neamţu, *Din istoria presei româneşti „Amicul poporului" (1848) şi „Democratiea" (1849)*, în *Anuarul Institutului de istorie din Cluj*, IX, 1966; Pompiliu Teodor, G. Neamţu, *Din istoria presei revoluţionare româneşti: „Învăţătorul poporului" 1848*, în *Studii. Rev. de istorie*, XXI, 1968, nr. 3.

[18] Asupra romantismului social, Sébastien Charléty, *Histoire du saint-simonisme (1825—1864)*, Paris, 1896; C. Bouglé, *Le romantisme social*, în culegerea *Le romantisme et les lettres*, Paris, 1929; Id., *Socialismes français. Du „Socialisme utopique" à la „Démocratie industrielle"*, Paris, 1932; C. Bouglé, O. Halévy, *Doctrine de Saint-Simon*, Paris, 1924; R. Ricard, *Le romantisme social*, New York, 1944; Roger Garaudy, *Les sources françaises du socialisme scientifique*, Paris, 1948; S. B. Kan, *Istoria ideilor socialiste (Pînă la apariţia marxismului)*, Buc., 1964; Charles Rappaport, *Din istoria socialismului*, vol. I *(Utopiştii)*, vol. II *(De la premergători la socialismul revoluţionar)*, Buc., 1945. Asupra lui Fourier, Studiul introductiv al lui Gr. Mladenatz la Ch. Fourier, *Opere economice*, Buc., 1966; Gr. Mladenatz, *Histoire des doctrines cooperatives*, Paris, 1933; J. Benditer, *Societatea raţională a lui Robert Owen*, în *Cronica*, VI (1971), nr. 25.

Un studiu asupra presei socialiste şi a mişcării literare grupate în jurul ei este lucrarea lui H. J. Hunt, *Le socialisme et le romantisme en France*, Oxford, 1935. Ecourile literare ale saint-simonismului în Carel L. Liefde, *Le saint-simonisme dans la poésie française entre 1825 et 1865*, Haarlem, 1927. Ecourile doctrinelor socialiste în ideologia literară romantică în H. Needham, *Le développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIX-e siècle*, Paris, 1926.

Un studiu adîncit asupra difuzării ideilor socialismului utopic în cultura română a întreprins D. Popovici în *Santa Cetate. Între utopie și poezie*, Buc., 1935. Rezumativ, ideile au fost reluate într-o conferință ținută la Cluj în 1848, *Educația socială a generației de la 1848*, apărută postum în *Steaua*, XVII (1966), nr. 10. Felul în care socialismul a fost încorporat în ideologia literară a epocii l-a preocupat pe D. Popovici în *Heliade Rădulescu. Portret intelectual (Introducere* la Heliade Rădulescu, *Opere*, ed. D. Popovici, Buc., 1939, sau în *Cercetări de literatură română*, Sibiu, 1944), în *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu*, Buc., 1935 și în *Cesar Boliac: romantism și socialism în definiția poeziei* (în volumul omagial *În amintirea lui Constantin Giurescu*, Buc., 1944, sau în *Cercetări de literatură română*). V. și Gr. Mladenatz, *Gîndirea cooperatistă în România*, vol. I, Buc., 1939; Id., *De l'influence de Charles Fourier sur les économistes roumains*, în *Revue des sciences sociales*, I. (1956), nr.2; G. Zane, *L'idéologie révolutionnaire dans les Principautés Roumaines et le socialisme prémarxiste à l'époque de 1848*, în *Revue des sciences sociales*, VI (1962), nr. 2; *Istoria gîndirii sociale și filosofice în România*, Buc., 1964. Fundamentală este lucrarea, recentă, a lui Radu Tomoioagă, *Ion Eliade Rădulescu. Ideologia social-politică și filozofică*, Buc., 1971.

[19] T. Diamant, *Scrieri economice*, prefață de Gr. Mladenatz, Buc., 1958, Texte din T. Diamant în antologia alcătuită de Paul Cornea și Mihai Zamfir, *Gîndirea românească în epoca pașoptistă (1830—1860)*, Buc., 1969, vol. II, p. 5-11. Stanciu Stoian, *Teodor Diamant și socialismul utopic în Principatele Dunărene*, în *Analele Univ. București*, Seria Științe sociale, 8/1957. I. Cojocaru, Z. Ornea, *Falansterul de la Scăieni*, Buc., 1966. *Date despre un proiect de falanster în Moldova, în 1848* dă N. Cartojan în *Convorbiri literare*, 1919. În 1846, Scarlat Vîrnav îi cere lui Bariț să publice două apeluri, referitoare la ferma model pe care intenționează s-o înființeze în Moldova; Scarlat Vîrnav ar fi dat banii, iar Ion Ionescu de la Brad ar fi urmat să conducă ferma (v. N. Isar, *Scarlat Vîrnav către Gheorghe Bariț*, în *Cronica*, V, 1970, nr. 25).

[20] Rezervele lui Ghica față de doctrinele socialismului utopic și față de ideea iminentei revoluții armate universale constituie subiectul unei îndelungate polemici cu emigranții români; v., în acest sens, foarte interesanta corespondență C. A. Rosetti — Ion Ghica, publicată de Cornelia Bodea în *Manuscriptum*, IV (1973), nr. 1, 2, 3. O atitudine la fel de prudentă dovedește și Bariț care, într-o scrisoare din 1848 (probabil către Heliade) discută modul în care revoluția se poate apăra de acuza de „comunism" (v. *Documente și manuscrise literare*, alese, pu-

blicate, adnotate și comentate de Paul Cornea și Elena Piru, cu un cuvînt înainte de Al. Dima, vol. I, Buc., 1967, p. 69—71).

[21] Asupra colecțiilor literare și a proiectelor de „biblioteci", v. D. Popovici, *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu*, cap. *Funcțiunea socială a artei. Poetul agent de civilizare.* Proiectele lui Heliade în legătură cu o bibliotecă universală sînt concentrate în notele ediției Heliade îngrijită de D. Popovici, vol. II, Buc., 1943, p. 449—469. Raporturile lui Heliade și ale contemporanilor săi cu Aimé Martin l-au preocupat pe D. Popovici în articolul *Louis Aimé Martin și proiectele de biblioteci universale*, publicat în *Revista istorică*, XXII, nr. 7—9.

[22] I. Pervain, *„Biblioteca românească" — 1821*, în *Studii de literatură română*, Cluj, 1971.

[23] Expansiunea europeană a francmasoneriei în G. Serbanesco, *Histoire de la franc-maçonnerie universelle. Son rituel, son symbolisme*, Paris, vol. I, 1963, vol. II, 1964, vol. III, 1966.

[24] În Transilvania, o inițiativă similară are, cu zece ani mai devreme, Al. Gavra — v. I. Pervain, *Alexandru Gavra, întemeietorul „Societății bibliograficești" (1833) și al revistei „Ateneul românesc" (1835)*, în *Studii de literatură română*, ed. cit.

[25] Lui Negulici, alt discipol al lui Aimé Martin în materie de educație, i-a închinat un articol N. Iorga (*I. D. Negulici. „Biblioteca enciclopedică"*) în *Revista istorică*, XX, nr. 1—3 și un studiu L. Dracopol, *I. Negulici, 1812—1851*, Buc., 1934. Asupra activității editoriale, în mare parte însă ulterioară anului 1848, a lui G. Ioanid, v. P. Cornea, *O întreprindere editorială bucureșteană la jumătatea secolului al XIX-lea*, în *Revista de istorie și teorie literară*, XV, 1966, nr. 4.

[26] Teoria traducerilor, așa cum se formulează ea în concepția lui Heliade, este studiată de D. Popovici în același vol. II al *Operelor* lui Heliade (note, p. 484—491), unde este reprodusă și o parte din corespondența poetului muntean cu C. Negruzzi. Atitudinea moldovenilor în problema traducerilor, ca întreaga doctrină a *Daciei literare*, a fost analizată într-un curs ținut de D. Popovici la Universitatea din Cluj, în 1941—1942, din care s-au păstrat doar fragmente, parțial redactate. Cît despre ardeleni, ei se află în sfera de influență a lui Heliade. Provocat de proiectul de bibliotecă al scriitorului muntean, în *Foaia pentru minte...* din 1845, nr. 33, apare un articol nesemnat, intitulat *O încercare de traducție*, în care ardelenii sînt invitați să traducă din scriitorii latini, „ca unii care crescurăm și îmbătrînirăm cu limba latină în condei și pe buze". Pentru felul în care traducătorii ar fi urmat să procedeze, li se recomandă, pentru început, o ținută populară în traducerile lor, care ar fi urmat să devină însă cu timpul ceva mai „li-

terate". Mai puțin prin vederile lor teoretice și mai mult prin activitatea lor practică, Heliade și discipolii săi se apropie uneori, prin libertățile pe care și le permit, de teoria traducerilor așa cum fusese ea formulată de traducătorii care familiarizau Franța secolului al XVIII-lea cu literatura europeană, cu preromantismul englez în primul rînd, și care urmăreau nu o transpunere fidelă a operei, ci o adaptare a originalului la cerințele bunului-gust francez (v. C. B. West, *La théorie de la traduction au XVIII siècle*, în *Revue de littérature comparée*, 1932, nr. 2).

O cercetare statistică asupra traducerilor românești din prima jumătate a secolului trecut încearcă Paul Cornea, *Traduceri și traducători în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, în *De la Alexandrescu la Eminescu*, Buc., 1966. Id., *„Cerere" și „ofertă" în determinarea profilului traducerilor de la jumătatea veacului trecut*, în culegerea *Probleme de literatură comparată și sociologie literară*, Buc., 1970. Id., *Originile romantismului românesc*, M. Anghelescu, *Preromantismul românesc*. O foarte interesantă rediscutare a problemei traducerilor și a atitudinii lui Heliade, Kogălniceanu (*Dacia literară*) și Bariț în această problemă, în Al. Duțu, *Romantismul pașoptist*, în *Sinteză și originalitate*, Buc., 1972: „Considerată în ansamblu, și cu nuanțele pe care însăși selecția preconizată le-a creionat (de unde rămîne de menținut distincția între planurile lui Heliade și cele ale lui Kogălniceanu sau Barițiu), integrarea capodoperelor universale în literatura română trebuie privită în contextul preschimbării mentalității (...) Atunci cînd Barițiu recomanda cunoașterea „clasicilor", el nu formula o doctrină originală, ci exprima efortul întregii sale generații; or, distingînd clasicismul normativ de cel istoric, el opera o contopire în spiritul *recuperării romantice*" (p. 202). Aceeași problemă a „recuperării romantice" în Al. Duțu, *Fenomenul integrării capodoperelor literaturii universale în romantismul românesc* în culegerea *Romantismul românesc și romantismul european*, Buc., 1970.

[27] Asupra efectelor binefăcătoare (direct proporționale cu gradul emoției și abundența lacrimilor) a „școalei de moral" care e teatrul, v. B. Catargiu, *Teatrul național* (pledoarie patetică pentru demnitatea actorului „înecat în lacrămi pe amvonul său", care „plin de lacrămi își învață rola și cu lacrămi adevărate vine pe șenă și tot parterul e stropit cu lacrămi") și C. A. Rosetti, *Teatru român*, în antologia lui G. Ivașcu, *Din istoria teoriei și a criticii literare românești (1812—1866)*, Buc., 1967.

Pentru începutul teatrului în Principate, v. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, Iași, 1915; Id., *Cercetări asupra Școalei filarmonice din*

Bucureşti, 1833—1837, în *Convorbiri literare*, XXIV; Ariadna Camariano, *Le théâtre grec de Bucarest au début du XIX-ème siècle*, în *Balcania*, VI, (1943); D. Ollanescu, *Teatrul la români*, Analele Acad. Rom. S. II, T. XX; I. Xenofon, *Filarmonica de la 1833*, Buc., 1934; I. Horia Rădulescu, *Contribuţiuni la istoria teatrului din Muntenia (1833—1853)*, Buc., 1935; Id., *Teatrul francez în Muntenia*, Sibiu, 1943; Id., *Scribe sur la scène Roumaine dans la première moitie du XIX-e siècle*, Vălenii de Munte, 1940; Id., *Le théâtre français dans les pays Roumains (1826—1852)*, Paris, 1965. I. Masoff, *Teatrul românesc, Privire istorică*, vol. I. (De la obîrşii pînă la 1860), Buc., 1961; *Istoria teatrului din România*, vol. I, Buc., 1965. Mihai Florea, *Contribuţia lui Ion Heliade Rădulescu la dezvoltarea teatrului românesc*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, 1954; N. V. Bidnei, *Activitatea dramatică a lui Gh. Asachi*, Botoşani, 1941. Pentru teatrul din Transilvania şi Banat, v. I. Breazu, *Contribuţii la istoria teatrului românesc din Transilvania* şi *Teatrul românesc în Transilvania pînă la 1918*, în *Studii de literatură română şi comparată*, Cluj, 1970, vol. I; Id., *Gheorghe Bariţ şi mişcarea teatrală românească din Transilvania*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, III (1956), nr. 1—2; S. Alterescu, *Teatrul românesc în preajma anului revoluţionar 1848*, în *Ibid.*, 1962, nr. 1; Gh. Sora, I. Mureşan, *Teatrul din Oraviţa (1817—1967)*, în *Tribuna*, XI (1967), nr. 28. Pentru repertoriu, v. şi G. Bogdan-Duică, *Traducătorii români ai lui Kotzebue*, în *Lui Titu Maiorescu. Omagiu*, Buc., 1900; I. Horia Rădulescu, *Repertoriul teatrului francez la Bucureşti în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, în *Studii literare*, II (1943); Barbu Teodorescu, *Teatrul francez în România*, în *Revista Fundaţiilor*, febr. 1940; Margareta Bărbuţă, *Consideraţii asupra repertoriului teatral al Şcolii filarmonice din Bucureşti, 1833 — 1837*, în *St. şi cerc. de ist. artei*, 1958, nr. 2; Virgil Brădeţeanu, *Istoria literaturii dramatice româneşti şi a artei spectacolului. De la începuturi pînă la sfîrşitul secolului al XIX-lea*, Buc., 1966; D. Păcurariu, *Clasicismul românesc*, ed. cit.

ELABORAREA DOCTRINEI LITERARE

Inregistrarea unora dintre problemele pe care inițiativele culturale ale epocii le ridică ne-a dovedit că, în epoca ce ne preocupă, nu putea fi vorba de o directivă intelectuală unică; elemente care aparțin unor sfere deosebite se întrepătrund și ajung uneori la o textură foarte complicată. În ordine literară, se poate surprinde un viu interes pentru clasicismul antic, pentru Homer în primul rînd. Și este semnificativă îndrumarea aceasta către Homer: înaintea scriitorilor din Muntenia sau din Moldova, scriitorii Ardealului năzuiseră să dea literaturii române o epopee, dar preferințele lor se îndrumau către Vergilius, ceea ce însemnează către literatura strămoșilor. Mai puțin preocupați de această ascendență și mai puțin adînciți în studiul antichității latine, scriitorii de peste Carpați, buni cunoscători ai clasicismului grecesc, se îndrumau astfel în mod spontan către opera homerică. Natural, nu trebuie să pierdem din vedere cazul lui Budai-Deleanu, deopotrivă de adîncit în literatura elină, în cea latină și în literaturile europene moderne, și totuși capabil să dea literaturii române o operă profund originală. Epoca ce ne preocupă însă nu are un spirit poetic atît de masiv ca Budai-Deleanu. Ea se frămîntă pe loc, se agită între poli opuși, pînă ajunge să-și găsească drumul propriu.

Trebuie stabilită însă de la început o disociere între teoria literară și practica literară a epocii. Ca întotdeauna, creația literară se arată mai evoluată în comparație cu teoria: în timp ce poeții zilei se îndrumau cu tot curajul către poezia romantică, teoreticienii rămăneau încă atașați, cel puțin pentru un timp, de vechiul canon al clasicismului. Faptul acesta nu este ceva specific literaturii române; aiurea lucrurile se prezentau în același fel, așa încît era nevoie de o luptă îndelungată ca

să se ajungă la biruința integrală a elementului nou asupra celui vechi. Aspectul acesta caleidoscopic al vieții literare traduce caleidoscopia vieții sociale: într-o societate care nu și-a limpezit formele, în care forțele divergente ale claselor sociale acționează divergent, era firesc ca și formele culturale să se prezinte nereduse la unitatea de sens. Vom întîlni astfel literatură romantică paralel cu teoria clasică a literaturii; iar în ordine teoretică, preceptul clasic, care domină cîtăva vreme atmosfera, ajunge să fie concurat din ce în ce mai puternic de teoria romantică și înlocuit în cele din urmă de aceasta[1].

Asachi rămîne atașat de clasicism într-o măsură mai mare decît alți scriitori ai timpului. Din 1813, așadar îndată după întoarcerea lui din Italia, datează dicționarul său de rime, *Rimario Moldavo*[2]. Un dicționar de rime nu este, fără îndoială, un tratat de teorie a literaturii; dar rima însemnează cuvînt, și selectarea cuvintelor întrebuințate în vers și mai cu seamă așezate în rimă constituia pentru scriitorii clasici o problemă capitală. Nu orice cuvînt poate figura în poezie, ci numai cuvîntul nobil, cuvîntul binecrescut, care nu poate provoca asociații compromițătoare. Marea revoluție săvîrșită de Victor Hugo a fost o revoluție de dicționar. La data cînd el apare în literatură, limba franceză își avea cuvintele împărțite în caste: unele, nobile, erau un fel de duci sau de prinți, aveau intrarea liberă în palatul regal și în poezie, pentru că poezia însemna atunci monarhie; altele, de rînd, burgheze, bune pentru eroii lui Molière; altele, în fine, calicii argoului, nu puteau în nici un fel să-și arate fața în societatea bună a timpului. Peste toată ierarhia cunoscută, poetul francez a aruncat tulburarea revoluționară:

> Je fis souffler un vent révolutionnaire,
> Je mis un bonnet rouge au vieux Dictionnaire.
> Plus de mot sénateur! Plus de mot roturier!
> . . . . . .
> J'ai pris et démoli la bastille des rimes.

Dicționarul de rime al lui Asachi este așadar un dicționar de rime nobile, în care raportarea la lexicul consacrat al mitologiei antice însemna o modulație autentic clasică.

În ordine teoretică însă, primele sale manifestări par puțin decise prin generalitatea temei discutate. Acesta este cazul cu

articolul *Despre literatură*, publicat în *Albina românească* din 13 iunie 1829; după ce stabilește ramurile literaturii, el arată că poezia este cea dintîi născută, deoarece ea izvorăște din simțire și simțirea precede judecata. Faptul acesta se observă și la români, care au mai mare înclinare pentru versuri decît pentru compunerile în proză. Notează de asemenea apropierea versului românesc de versul italian, după care insistă asupra fabulei și dă unele indicațiuni în legătură cu operele sale, distruse de incendiul din 1827 al Iașului. Mai decisă este atitudinea scriitorului în articolul *Despre literatura românească*, publicat în *Albina românească* din 20 februarie 1830. Asachi caută aici să stabilească marile epoci ale literaturii române și vorbește despre Budai-Deleanu, poetul în care se încorporase în timpurile moderne geniul epic și căruia i se datora o „poemă eneică", adică o poemă care aducea aminte de Eneas, eroul clasicei epopei a lui Vergiliu. Concepția clasică a scriitorului este formulată însă în mod clar în prefața colecției sale de poezii din 1836, din care reproduc cîteva rînduri: „Îndreptat de pilde clasice și de firea limbii m-am sîrguit a urma sistemului care cere ca poezia, care este productul cel mai ales a cugetării prin simțire înălțată, să răsune prin ziceri elegante și armonioase, încît de asemene prelucrată fiind limba, va putea adineoare a se arăta vrednică de a sa strălucită spiță cu acea italiană". Așadar, un poet trebuie să aibă modele; modelele acestea trebuiesc să fie clasice; el trebuie să respecte de asemenea unele cerințe, ceea ce însemnează că trebuie să respecte reguli poetice; și, în cele din urmă, una dintre aceste cerințe este eleganța expresiei. Toate datele pe care le stabilește aici poetul sînt pietre angulare în doctrina clasică, întemeiată pe cultul modelului, pe respectarea regulei literare, pe armonia și noblețea expresiei. Iar vocabularul, pe care aceeași ediție îl aducea, cuprindea o serie de termeni literari (idilă, elegie, anacreontică, sonet etc.) care, dacă nu au nimic specific clasic în definiția lor, nu au totuși nimic care să contravină teoriei clasice. Asachi rămîne pe aceeași poziție și mai tîrziu, în 1863, cînd mărturisește că a fost în căutarea modelelor literare și că le-a căutat în primul rînd în literatura italiană. Este drept că între timp el fusese atins o clipă de imaginea bardului scoțian, că Ossian îl preocupase și pe el ca pe întreaga lui generație, dar axa fundamentală a gîndirii sale rămînea aceea pe care studiile și timpul petrecut în Italia i-o fixaseră: clasicis-

mul antic în primul rînd, clasicismul în general în rîndul al doilea.

Către teoria literară a clasicismului năzuiește în general și modestul poet Barbu Paris Mumuleanu, în precuvîntările la colecțiile sale de poezii din 1820 și 1825, *Rost de poezie* și *Caracteruri*, precum și în vocabularul adăugat celei din urmă[3]. Trecînd peste ideile de circulație generală în legătură cu natura sentimentală a poeziei, voi reține din toate datele aduse de poet în discuție numai afirmația că literatura română a zilei era lipsită de poeți care să poată fi primiți în școli drept clasici, și că prin clasic trebuie să înțelegem „scriitor clasic, adică vechiu, cercat și priimit de exemplu în oarecare materie". Pentru cineva care privea lucrurile astfel, marile modele trebuiau căutate în primul rînd în antichitate și numai după aceea la scriitorii moderni, care au imitat pe antici.

Stimă nemăsurată față de antici aduce și Grigore Pleșoianu, care înțelege să facă incursiuni în literatura homerică, sau să judece meritele scriitorilor moderni în comparație cu meritele vechilor scriitori.

Mai mult decît toți aceștia, însă, se lasă ispitit de teoria clasică a literaturii Heliade Rădulescu, care își propunea încă din 1822 să dea în traducere românească *Arta poetică* a lui Boileau. O parte din această operă era tradusă în 1827, cînd a fost citită în ședințele Societății literare de la București. Ea urma să apară în *Adaos literal* la *Curierul românesc*, dar n-a fost publicată decît parțial în culegerea din 1836. În locul lui Boileau, Heliade publică în colecția amintită, la 1831, *Gramatica poeziei*, o prelucrare după doi scriitori francezi, Lévizac și Moysant, care la rîndul lor nu făceau decît să concentreze în *Cursul lor de literatură* diverse fragmente din tratatele consacrate ale poeticei clasice. Scriitorul pe care ei se întemeiau în cea mai mare măsură era Marmontel, ceea ce însemnează un clasic în stilul secolului al XVIII-lea, un clasic cu anumite îndoieli și cu unele îndrăzneli în sens preromantic. În aceeași situație se găsește teoreticianul englez Hugh Blair, pe care scriitorul român îl urmează îndeaproape, în lecțiile sale despre stil, făcute la Școala filarmonică.

Contactul cu aceste autorități îl duce pe Heliade la elaborarea unei teorii literare clasice. Articolul fundamental în care el exprima principiile sale literare este intitulat *Serafimul și heruvimul și Visul* și a fost publicat în nr. 4 al *Gazetei Teatru-*

lui Național din 1836. Artistul, spune el aici, trebuie să imite natura, dar el nu este ținut să reproducă fotografic elementele naturii, ci să aleagă dintr-însele numai pe acelea care au o aplicație universală, care se pot aplica oricărui om, în orice loc și-n orice timp. Arta trebuie să lucreze nu cu elemente izolatorii, care subliniază diferențele individuale, ci cu acele date care sînt comune omului de totdeauna și de pretutindeni. Construcția acestui om universal valabil, pe care clasicii au crezut-o cu putință, i se pare și lui Heliade realizabilă[4].

Mai mult însă: a imita natura, după anumite reguli, înseamnă nu a imita natura propriu-zisă, ci a imita o natură a artei, natura stilată, „frumoasa natură", în care au crezut aceiași scriitori clasici. Și o natură ca să fie artistică sau frumoasă, trebuie să își selecteze elementele din care se compune, să evite tot ce este urît, tot ce este respingător. Imitația se va aplica așadar nu asupra a ceea ce este adevărat, ci asupra a ceea ce, fără să existe propriu-zis în realitate, are totuși aparența unei existențe reale, posibile: nu „le vrai", ci „le vraisemblable"[5].

Imitarea naturii frumoase și construirea omului universal presupun existența unor anumite reguli, după care scriitorul trebuie să lucreze. Regulile acestea au fost stabilite de scriitorii din trecut și ele se întemeiază pe experiența artistică a unui mare număr de generații. Nu-i rămîne așadar scriitorului din timpurile noastre decît să cunoască și să aplice aceste reguli.

O altă problemă tratată de Heliade și care ne duce în sfera clasicismului literar este aceea a căilor pe care se ajunge la stabilirea modelelor și a regulilor artistice. El face să intervină aici o nouă noțiune, noțiunea de consimțămînt universal. Modelele literare se stabilesc pe baza acestui consimțămînt universal, iar regulile după care trebuie să se conducă artistul și regulile după care se conduce criticul literar sînt deduse din studiul atent al acestor modele.

Moldova avea așadar partea ei în construirea unui crez literar clasic; Muntenia înaintase în ordinea aceasta mai mult chiar decît Moldova. În ceea ce privește Transilvania, ea a discutat mai puțin, este drept, dar, în mare, concepția pe care a împărtășit-o a fost, pînă tîrziu de tot, pînă după publicarea tratatului de poetică al lui Cipariu (Blaj, 1860), o concepție clasică. Un indiciu în ordinea aceasta ni-l dă articolul lui G. Bariț, publicat în *Foaie pentru minte* ... din 1838 și intitulat *Scriitorii clasici*. Bariț definește clasicismul prin libertatea de

inspirație, dar și prin supunerea la anumite reguli în tratare; prin frumusețe simplă, armonie, proporții, plasticitate și perfecțiune a formei. Clasici sînt apoi toți scriitorii care, respectînd aceste cerințe, ajung să dea opere care să servească de model[6].

Am amintit numai cîteva din datele ce ar putea fi aduse spre a sublinia faptul că epoca ce ne interesează a preferat, într-o mare măsură, concepția literară clasică. Cum se explică asemenea preferințe în mijlocul unei societăți care, în ordinea practică a creațiunii, se îndruma totuși în direcția romantică? Cum se explică faptul că, în timp ce traduce *Arta poetică* a lui Boileau, Heliade traduce și unele *Meditații* ale lui Lamartine?

Explicația trebuie căutată în primul rînd în constatarea că teoria literară a fost în genere în întîrziere față de creațiune, ceea ce însemnează că în mod principial poezia nu se creează după canoane teoretice, ci că acestea sînt deduse din viața artei. În țările române trebuie să avem însă în vedere și un alt fapt: influența școlilor și în special influența școlilor franceze. La Iași și la București, pensioanele pregătesc pe elevi în spiritul vechii literaturi. Mărturiile pe care le avem în ordinea aceasta sînt elocvente. Programul școlar al pensionatului Vaillant din București prevedea studierea lui Boileau și, după cum știm, Grigore Alexandrescu excelează în cunoașterea acestuia. Iar la Iași, pensionatul lui Cuénim și profesorii Lincourt, Chefneux și Bagarre îndrumau pe elevii lor în aceeași direcție. Nu se poate spune ceva diferit nici despre profesorii francezi particulari, toți legați de învățămîntul francez, învățămînt conservator, cultivînd vechile valori literare. Mulți dintre profesori erau refugiați politici, legați de vechea mentalitate nu numai prin formațiunea lor intelectuală, ci și prin legături sociale foarte puternice. Cazul cel mai ilustrativ în această ordine este incontestabil acela al lui Alecu Russo, în care istoria noastră literară vede în general pe unul dintre cei mai consecvenți apărători ai crezului romantic. După cum se știe, Russo și-a făcut studiile în Elveția. La această informație de ordin general, putem adăuga și pe aceea că mediul în care el s-a format era puternic influențat de gîndirea herderiană, așadar de gîndirea ce stă la baza mișcării romantice europene. Îndrumarea lui către viața poporului, către limba și literatura poporului se explică printr-o adîncă cunoaștere a obiectivelor folclorice ale

romantismului și prin adoptarea lor. Romantic așadar, romantic în primul rînd prin necesitatea de adîncire a formelor particulare de viață, prin necesitatea de a sublinia particularul, cu corelatul imediat al lui, coloarea locală. Dar școala în care s-a format scriitorul român — institutul lui Naville de la Vernier, în apropiere de Geneva — este o școală franceză, în care învățămîntul se baza și pe unele valori oficiale ale învățămîntului din Franța, în primul rînd pe filozofia eclectică a lui Victor Cousin și pe marii scriitori ai clasicismului francez. În aceste împrejurări, nu trebuie să ne surprindă din partea scriitorului nostru unele mărturii de credință literară clasică. În articolul *Critica criticii*, în care discută probleme referitoare la teatru, Alecu Russo afirmă — și afirmația aceasta se fixează în 1846, deci după *Dacia literară* și după *Propășirea* — că autorul dramatic nu trebuie să prezinte personajele în trăsăturile prin care ele se individualizează, ci trebuie să generalizeze, fiecare dintr-însele avînd rostul să fie un reprezentant al unei întregi categorii, să cuprindă, spune Russo, „toată tagma". Prin obligația de a face din personajele sale ființe reprezentative, care să concentreze trăsături generale omenești, Russo se arată încă legat de vechea concepție literară clasică.

Dislocarea crezului literar clasic era astfel o problemă greu de soluționat. Pentru ca faptul să devină posibil, era nevoie de o evoluție a literaturii, de crearea unei realități literare locale potrivite. Lucrurile aveau să se-ndrumeze în sensul acesta, dar consolidarea noii mișcări și lămurirea directivelor ei necesita precizări de poziții sociale și timp. Și, în fond, în întreaga ei epocă romantică, literatura română este într-o înfrigurată căutare de sine.

Clasicismul românesc al epocii se întemeia, pe de o parte, pe modelele antichității, dar el se-ntemeia și pe modelele date de marele secol francez și, într-o măsură largă, pe literatura „Luminilor", clasică adeseori în producțiunile sale poetice și în formele sale teoretice. „Luminile" nu mai aduceau însă aceeași puritate de concepție și aceeași atitudine precisă pe care o aducea secolul anterior. Scriitorii lor sînt adeseori suflete divizate și cazul lui Rousseau — raționalist, enciclopedist în scrierile sale cu subiect social, dar sentimental preromantic în opera literară — este concludent. Secolul „Luminilor" este în vecinătatea secolului preromantic, se luptă adeseori cu el și, fără

să-și dea seama, se lasă adeseori întrepătruns de el. Așa sînt numeroși scriitori ai timpului, așa este între alții Marmontel, autorul cunoscutelor *Elemente de literatură*, tratatul literar după care s-au condus numeroși scriitori români de la începutul secolului al XIX-lea. *Elementele* lui Marmontel sînt în primul rînd un cod literar clasic, dar un cod clasic în care autorul vorbește și de necesitatea de a prezenta epocile istorice în luminile lor proprii, de a respecta adevărul istoric, coloarea istorică. Un pas mai departe și avem să ajungem la principiul de bază al romantismului, la coloarea locală. Scriitorul nu mai este ținut așadar să respecte datele generale, acelea prin care un erou literar se valorifică în tot timpul și în tot locul, prin care el devine omul general. Necesitatea de prezentare a personajului în mediul său, în trăsăturile sale, însemnează necesitatea de părăsire a generalului și de îndrumare către individual, către particular. Se deschideau astfel căile ce duceau de la clasicism către romantism.

Lupta împotriva clasicismului este o luptă de lungă durată și de mare amploare și ea s-a desfășurat pe multe linii. Este în primul rînd o luptă a modernilor împotriva anticilor, este apoi o luptă a popoarelor germanice împotriva popoarelor romanice, este o luptă a sentimentului împotriva rațiunii — și așa mai departe. Dintre toate elementele ce caracterizează lupta pentru romantism, le voi sublinia și izola pe acelea pe care le pune în lumină viața literară românească. Acestea sînt numeroase, dar le-am putea concentra în lupta împotriva modelelor consacrate, lupta împotriva universalului și pentru promovarea particularului, lupta împotriva regulilor artistice — în primul rînd împotriva celebrelor unități dramatice, împotriva naturii frumoase și a limbajului nobil —, precum și lupta pentru adîncirea viziunii spațiale și temporale, pentru evadarea din limitat și definit.

Începuturile literare ale lui Cezar Boliac se plasează în sfera preromantică[7]. *Meditațiile* publicate în 1835 sînt o imitare de aproape a *Nopților* poetului englez Young, iar *Matilda*, drama pe care el o scrisese și care n-a putut supraviețui criticii timpului, descindea dintr-un roman de factură preromantică, *Mathilde*, datorit unei scriitoare franceze, Madame Cottin. Scurt timp după aceasta avea să se îndrumeze către teatrul lui Victor Hugo, așadar către una din marile valori ale roman-

tismului european. Și teoria lui literară pune în lumină adeziuni romantice. După propria mărturisire, *Meditațiile* lui au luat naștere din înclinarea de a se pierde în visări dulci, de a se izola într-o lume ideală. Poetul dă astfel expresie necesității romantice de transgresiune a condițiilor istorice ale existenței sale, de evadare din lumea lui, din timpul lui. Nu este mai puțin elocventă admirația lui pentru Victor Hugo, a cărei expresie ne întîmpină în corespondența din 1836 cu Negruzzi: este regretabil, constată de data aceasta scriitorul nostru, că teatrul românesc nu poate reprezenta „un romantism ca al lui Hugo"; dar el se consolează la gîndul că viitorul îl va aduce în această situație. Și el arată în ce constă superioritatea teatrului hugolian: în adînca pătrundere a sufletului omenesc, în faptul că nu s-a lăsat ispitit de imaginea omului universal și a naturii bine alese, ci a căutat să pătrundă în aspectele lui cele mai întunecate sufletul omenesc; dramaturgul francez este „sal", pentru că omul este josnic și el a vrut să picteze nu măreția imaginară, ci josnicia reală a omului; el este „infernal", pentru că infernală este natura omenească. Și marele lui merit nu este acela de a fi falsificat natura și pe om, ci de a le fi prezentat așa cum sînt ele, cu luminile lor și cu marile și puternicele lor pete de întuneric. Iar ceva mai tîrziu el se va revolta împotriva lui Boileau, ale cărui precepte literare nu puteau duce decît la înăbușirea inspirației poetice și împotriva lui Voltaire, a cărui operă de exacerbare raționalistă avea să ducă, în cele din urmă, la istovirea nervului poetic în literaturile moderne. Boileau? se-ntreabă el; reguli literare, modele literare. Dar marii creatori ai omenirii, un Shakespeare, un Hugo, un Ossian, au trăit și au scris fără să țină seama de acestea, pentru că marea poezie a lumii s-a născut în afara oricărei constrîngeri, oricărei reguli, oricărui model: ei „vor trăi, Domnule Boileau, fără reguli", asigură scriitorul român pe confratele său francez. Poezia se hrănește din credință adîncă, din sentiment, din imaginație, ea nu poate fi un surogat raționalist așa cum propunea clasicismul în general, și postclasicismul veacului „Luminilor" în special.

Înaintînd tot mai mult în direcția romantismului progresist, scriitorul ajunge cu timpul la pictarea imaginii poetului cu misiune socială, a poetului conducător de popoare, a poetului-messia, poetul proroc. Părăsiți preocupările frivole, sfătuiește el pe scriitorii contemporani; nu mai cîntați dragostea, care

era o temă poetică bună pentru timpurile lui Petrarca. Poetul de azi trebuie să cînte caritatea, trebuie să aducă la cunoștința tuturor mizeria în care trăiesc clasele de jos ale poporului și să le ridice din starea lor nenorocită. Pentru că poeții sînt „apostoli a misiei cerești, a frăției și a libertății". El, poetul, ni se spune în altă parte, nu mai poate fi în timpurile moderne un mediator al pămîntului către cer, el trebuie să rămînă pe pămînt și să conducă aici societatea pe calea largă a progresului. Poezia devine o forță socială, ea trebuie să lupte nu numai pentru ridicarea omului la demnitatea de om, pentru emanciparea femeii, pentru împărtășirea din bunurile pămîntești a celor oropsiți de orînduirea socială; ea trebuie să desființeze, de asemenea, familia, să desființeze religiile și să lupte pentru instaurarea rațiunii ca singur element conducător al omenirii. Ea trebuie să anuleze privilegiile de clasă, să desființeze spiritul militarist, să organizeze statul sub formă de republică, să realizeze comunismul în exploatarea agricolă și să pregătească lumea pentru primirea ideii statului universal.

Un întreg program politic socialist, pentru a cărui realizare trebuia să militeze poetul. Ne găsim, cu toate aceste date teoretice, pe unul din promontoriile cele mai avansate ale concepției romantismului revoluționar, concepție pe care scriitorul român o desprindea din teoria romantismului social, așa cum el se oglindea în scrierile unora dintre romanticii apuseni și mai cu seamă în programele literare ale socialismului utopic, în primul rînd în predicațiunile saint-simoniene.

Boliac nu era un izolat. Nu voi insista asupra altor manifestări, mai puțin semnificative, cum sînt cele datorite lui Baronzi, care atribuie poeziei rolul de a cînta pe de o parte natura, iar pe de altă parte de a se pleca asupra mizeriei poporului și de a consola pe cel nenorocit. Nu voi urmări, de asemenea, sensul pe care termenul *romantic* îl are în relația de călătorie din 1836 a lui T. Cipariu sau în scrisorile lui I. Codru-Drăgușanu. Nu poate fi însă trecut cu vederea Heliade Rădulescu, a cărui atitudine clasică am semnalat-o. Heliade este departe de a realiza unitatea unui sistem de gîndire; în mintea lui ideile, adesea de sens contrar, nu se exclud. Ereziile sale mari încep să se facă simțite după publicarea colecției din 1836 și a articolelor explicative din *Gazeta Teatrului Național*, pe care le-am amintit[8]. Cel dintîi element care îl depărtează și în ordine teoretică de clasici este creditul tot mai mare pe

care îl face imaginației și sentimentului. Nu vechea armonie cu prevalența rațiunii, așa cum ne întîmpina în doctrina clasică a literaturii, ci ruperea acestui presupus echilibru în avantajul sentimentului. Romantic? Evident, romantic, dar totodată pe apele generale în care preromanticul și romanticul se agită nedisociat. Date multiple vin să completeze însă acest aspect din activitatea lui teoretică. Singurul pe care îl voi semnala este acela referitor la coloarea locală sau, cu termenii scriitorului însuși, „obiceiurile veacului păstrate". Avem aici una din loviturile mari date generalului de esență clasică și îndrumarea precisă către ceea ce însemnează cultul particularului, fie el spațiat pe linia istorică, fie recoltat din spații diferite.

Scriitorul va înainta cu vremea tot mai adînc în această direcție, ajungînd să construiască în literatura română cea mai desăvîrșită imagine a poetului profet, așa cum l-au văzut și l-au dorit romanticii socialiști ai secolului trecut[9].

La aceste mărturii s-ar putea adăuga multe altele. Ele ar putea fi culese din prefețe datorite unor scriitori cum este Aricescu în Muntenia sau Costache Negruzzi în Moldova. Ar putea fi culese din articole diverse, apărute în periodicele timpului. Voi aminti doar definiția pe care noțiunea o capătă în dicționarul lui Petrache Poenaru, în 1840: „romantic se zice de locurile, de peisajele care înfățișează imaginației descrieri de poeme și de romane... Se zice și de oarecare scriitori care calcă regulele de compunere și de stil așezate de autorii clasici"... etc. Filologia însăși făcea concesiuni. Ele nu erau mari, după cum se vede, și se țineau strîns de micile îndrăzneli ale Academiei Franceze, al cărei dicționar se află la baza amintitului dicționar român.

Voi aminti în cele din urmă poziția școlii create în jurul *Daciei literare*. Kogălniceanu a fost văzut totdeauna ca teoreticianul unui curent literar care are ca notă distinctivă elementul național pe linie istorică și tradiționalistă. El a cerut ca literatura să devină națională prin temele tratate: subiecte desprinse din istoria poporului român, din tradițiile lui, din viața lui actuală; idealul de artă al lui Kogălniceanu era valorificarea elementului particular în fața elementului universal, cultivat anterior. Consecința acestui postulat era realizarea consacratei colori locale. Privită astfel în categoriile teoretice în care se soluționează, concepția lui Kogălniceanu este o con-

cepție romantică și pe linia aceasta ea a fost anticipată nu numai în teoria generală a romantismului, ci și în practica și teoria literară română. Opere cu subiecte naționale se scriseseră în literatura română și înainte de venirea lui Kogălniceanu, iar cultul teoretic al particularului era practicat, de asemenea, înaintea lui. Ceea ce aduce însă scriitorul moldovean — și alături de el voi aminti și pe Alecu Russo, care împărtășește aceleași idei — este consecvența afirmației, o consecvență pe care n-o întîlnim la scriitorii de pînă atunci. Kogălniceanu aducea aceste idei din contactul cu gîndirea germană, cu mișcarea herderiană, la care trebuie să-l raportăm de altfel și pe Alecu Russo[10]. Herder este acela care a provocat îndrumarea scriitorilor către literatura populară. Mișcarea care a luat în felul acesta naștere s-a nuanțat de la un popor la altul, modificată de condițiunile speciale de viață în care se afla fiecare din aceste popoare.

Un reprezentant al acestei concepții naționaliste potrivite pe firea poporului său este și scriitorul rus Karamzin, la care Kogălniceanu se va raporta mai tîrziu, în activitatea lui de istoric. Pentru cine privește felul în care se desfășoară activitatea scriitorului rus, pentru cine cunoaște atitudinea lui în marile probleme ale culturii ruse, răsare cu claritate identitatea de vederi între el și scriitorul român. Un exemplu mai mult că împrejurări asemănătoare se traduceau, în cultură și artă, în concepții și atitudini asemănătoare.

Epoca își crea pe calea aceasta o teorie adecvată sensului pe care îl lua și mișcarea literară. Pentru elaborarea ei fusese nevoie de o luptă îndelungată cu ceea ce însemna canon clasic moștenit, și biruința ei nu fusese definitivă decît la data cînd împrejurările locale făceau ca o bogată literatură romantică să fie creată. Pentru că, fără suportul acestei realități practice, orice construcție teoretică ar fi rămas suspendată — o fixare arbitrară și fără sens, de arabescuri, pe frontonul unui templu de stil doric.

NOTE ŞI BIBLIOGRAFIE

[1] *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu,* studiul publicat de D. Popovici în 1935, nu se rezumă la prezentarea concepţiei literare a lui Heliade, ci realizează o schiţare a doctrinei literare a întregii sale generaţii. Preocuparea pentru studierea gîndirii estetice româneşti este o constantă în activitatea lui D. Popovici, care o urmăreşte din formele embrionare (*Primele manifestări de teorie literară în cultura română*, în *Studii literare*, II, 1943), trecînd prin momentul Budai-Deleanu (*Concepţia literară a „Ţiganiadei" lui I. Budai-Deleanu*, în *Studii literare*, IV, 1948), pînă la generaţia lui Heliade (*Ideologia literară . . .*) şi, pe linie romantică, Cezar Boliac (*Cesar Boliac: romantism şi socialism în definiţia poeziei*, în *Cercetări de literatură română*, Sibiu, 1944). Un traducător minor, Gr. Pleşoianu, îi solicită atenţia într-un articol de stabilire a izvoarelor (*Gr. Pleşoianu şi La Harpe*, în *Studii literare*, II, 1943); *Daciei literare* îi închină un curs — amintit deja — şi tot într-un curs schiţează evoluţia ideologiei literare româneşti, de la primele manifestări de teorie literară pînă la Heliade; definitivat, acest curs ar fi trebuit să alcătuiască o primă parte dintr-o istorie a gîndirii estetice româneşti, continuînd cu ideologia *Daciei literare* şi apoi cu junimismul (Junimea făcuse obiectul cursului pe care l-a ţinut la Cluj în 1937/38). În felul acesta, *Ideologia literară* . . . reprezintă doar o parte din istoria gîndirii estetice româneşti pe care D. Popovici o proiecta, — singura (alături de cele cîteva studii citate) realizată.

Asupra ideologiei literare a epocii, D. Păcurariu, *Clasicismul românesc*, Buc., 1971; M. Anghelescu, *Preromantismul românesc*, Buc., 1971 (capitolul *Există o estetică preromantică?*); P. Cornea, *Originile romantismului românesc*, Buc., 1972 (capitolele *Expansiunea romantică* şi *Conceptualizarea romantismului*). O foarte bogată selecţie de articole program, studii teoretice şi critice, în antologia lui G. Ivaşcu, *Din istoria teoriei şi a criticii literare româneşti (1812—1866)*, Buc., 1967;

Introducerea lui G. Ivaşcu este un amplu şi interesant studiu de sinteză asupra teoriei şi criticii literare premaioresciene, adică asupra perioadei în care „ideologia noastră literară a parcurs o etapă fundamentală: cea a constituirii ei ca fenomen de cultură, fiind parte integrantă a procesului de dezvoltare a unei literaturi moderne" (p. 72). Lucrarea lui Ion Iliescu, *Geneza ideilor estetice în cultura românească (secolele XVI—XIX)*, Timişoara, 1972, poate interesa numai prin bogatul material pus în discuţie; valoarea lucrării e simţitor diminuată de confuziile terminologice, de nivelul interpretării şi de expresia, cele mai adesea, improprie („Dosoftei face dovada unor străfulgerări care au avut în vedere un criteriu estetic" etc.).

[2] Asupra căruia, N. A. Ursu, *Rimario Moldavo, dicţionarul de rime al lui Asachi*, în *Iaşul literar*, 1960, nr. 12.

[3] Mumuleanu, *Scrieri*, ed. Rodica Rotaru, Buc., 1972 („Restitutio"). P. Cornea, pentru care Mumuleanu este „romantic prin inimă, dar clasic prin inerţiile condeiului", avansează ideea unei posibile raportări a *Prefeţei* volumului *Rost de poezii* la *Cursul de retorică* a lui Hugues Blair (*Originile romantismului românesc*, p. 367).

[4] „Construcţia acestui om universal-valabil, pe care clasicii au crezut-o cu putinţă" nu i se pare realizabilă numai lui Heliade, ci şi magistrului său întru romantism, Lamartine. În *Serafimul şi heruvimul* şi *Visul*, Heliade mărturiseşte aspiraţia captării universalului prin individual, a „vieţii omului în general" prin „nişte întîmplări [...] mai potrivite cu împrejurările mele", într-o fuziune, prin alegorie, a poeziei intime cu poezia umanităţii. În prefaţa „epopeii intime" *Jocelyn* (datată ianuarie 1836), Lamartine îşi mărturiseşte intenţia de a revitaliza specia epopeii, care în vechea ei formulă eroică este istoriceşte depăşită. Acum, cînd „l'intérêt du genre humain s'attache au genre humain lui-même", iar „les hommes ne s'interessent plut tant aux individualités", poetul e chemat să caute „subiectul epic" potrivit epocii, dar şi viitorului, care să-i permită „d'être à la fois local et universel". Acest subiect, „c'est l'humanité, c'est la destinée de l'homme, ce sont les phases que l'esprit humain doit parcourir pour arriver à ses fins par les voies de Dieu". Dar acest subiect trebuie să-şi găsească „tipurile sale individuale" şi, pentru a fi adevărate, aceste tipuri individuale trebuie să fie cît mai apropiate de experienţa reală a poetului (citäm după A. de Lamartine, *Jocelyn. Episode. Journal trouvé chez un curé de vilage*, Paris, 1905). In cazul în care „epopeea intimă" *Jocelyn* (care a fost reeditată în primăvara anului 1836 şi a cunoscut o rapidă răspîndire europeană) nu i-a fost străină lui Heliade, problema confluenţei ideologiei clasice şi romantice în gîndirea scriitorului român ar putea fi rediscutată în

lumina confluenței clasicismului și romantismului în teoria romantică a epopeii (devenită „poema umanității").

[5] Despre „natura frumoasă" și despre efectul pe care „la belle nature" și „les bienséances" le au asupra „verosimilului" în accepție clasică, v. excelenta lucrare a lui René Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Lausanne, Paris, 1931.

[6] O selecție de *Articole literare* ale lui Bariț în „Mica bibliotecă critică", Buc., 1959. L. Bote, *Ideile literare ale lui Bariț*, în *Tribuna*, IV, nr. 12.

[7] O analiză a ideologiei literare romantice a lui Boliac în D. Popovici, *Cesar Boliac: romantism și socialism...*; P. Cornea, *Cezar Bolliac sau romantismul în jiletcă roșie*, în *De la Alexandrescu la Eminescu*, Buc., 1966.

[8] P. Cornea (*Originile romantismului românesc*, p. 548 și urm.) propune „retușări serioase" ale imaginii pe care o dă D. Popovici asupra gîndirii lui Heliade, ezitantă între clasicism și romantism, solicitată egal — și simultan — de aceste două direcții nepercepute antitetic, și consideră că studierea ideologiei literare heliadiste ar trebui întreprinsă istoric și nu sistematic. Un asemenea studiu istoric ar dovedi că „în deceniul al patrulea /.../ Heliade nu face altceva decît să legitimeze infiltrarea romantismului în spațiul liber românesc" (p. 557). Îndreptățirea unei asemenea interpretări istorice pare a fi recunoscută și de D. Popovici în lucrarea de față, din moment ce pozițiile teoretice ale scriitorului de după 1836 sînt văzute ca o îndepărtare de clasicism și o înaintare „tot mai adîncă" în direcție romantică.

[9] „Poetul-profet" este, pentru Șerban Cioculescu, „trăsura de unire între unii din marii romantici și clasicismul greco-roman" (*I. Heliade Rădulescu, „Poeta vates" — vizionarul"*, în *România literară*, V, 1972, nr. 17. P. Cornea (*Originile romantismului românesc*, p. 568) urmărește „trecerea de la finalismul educativ neoclasic, puternic marcat în sens luminist, la mesianismul romantic".

[10] Al. Dima, *Preocupări de teorie literară la Al. Russo*, în *Studii de istorie a teoriei literare românești*, Buc., 1962; P. Cornea, *Originile romantismului românesc*, capitolul *Spre un concept de romantism național*.

IMAGINEA MORALĂ A SOCIETĂȚII. LUPTA ÎNTRE STRĂIN ȘI LOCAL

Contactul principatelor române cu țările apusene data de timp îndelungat. În forme simple și oarecum timide la început, el se accentuează treptat și ajunge în prima jumătate a secolului precedent la forme care depășeau cu mult sfera vieții intelectuale, care se aplicau în diferitele sectoare ale vieții. O largă parte de răspundere în această difuzare a formelor occidentale de viață adeseori peste limitele permise revine elementului feminin al societății. Moda a fost întotdeauna un mare tiran și poporul care s-a supus fără murmur tiraniei sale a fost poporul femeiesc. Dar moda venea cele mai adeseori din Franța: fie că era vorba de limbă sau de literatură, fie că era vorba de rochii mai lung sau mai scurt tăiate, moda era franceză. Europa se francizase în veacul al XVIII-lea: în Anglia, în Italia, în țările germanice, în Rusia, moda franceză se impune în diverse sectoare ale vieții de toate zilele. Să ne gîndim bunăoară ce însemna lucrul acesta pentru Rusia Ecaterinei a doua; să ne gîndim ce însemnează ea pentru literatura germană, în care Gottsched ajunge un purtător al stindardului galic și așa mai departe.

Ca în toate cazurile acestea însă, ideile au depășit frontierele bunului-simț și au ajuns uneori la forme caricate. Excesul în ordinea aceasta se convertea în ridicol și din diverse părți s-au ridicat spirite care au combătut în mod serios uneori, au persiflat alteori obiceiuri ce se dovedeau nefirești. În Italia, Alfieri se ridică împotriva galomaniei, în celebra lui operă, *Il Misogallo;* Lessing luptă din greu împotriva directivei franceze pe care Gottsched o da literaturii germane și, în Rusia, Fonvizin batjocorea crunt mania galicizantă a compatrioților săi, în comedia lui *Brigadierul.*

Situația s-a repetat aidoma și în cultura română. S-a ajuns și acolo, îndeosebi în prima jumătate a secolului trecut, la forme hilare în mania de a imita tot ce este franțuzesc. Și s-au ridicat și acolo scriitori care au ridiculizat această manie. Dar societatea românească a timpului a cunoscut și rezistențe pe unele poziții învechite, peste care viața secolului trecuse victorioasă. O încrucișare de curente contradictorii ne întîmpină acolo și imaginea spirituală a epocii este mai pestriță decît în alte părți: alături de capetele cu zorzoane franțuzești ale cucoanelor, işlicurile cu clopoței fanarioți ale multora dintre boierii timpului. Această situație particulară avea să creeze și nota proprie a literaturii satirice române a epocii.

Vom urmări felul cum se oglindesc aceste vicii ale societății în scrierile a doi poeți ai timpului, Costache Facă și Costache Bălăcescu, modești dar interesanți deschizători de drumuri în direcția realismului critic în cultura română.

Costache Facă făcea parte din boierimea munteană, dar familia era de origine fanariotă, venită de puțin timp în Țara Românească și îndeplinind, în primele timpuri, funcțiuni dintre cele mai modeste. Documentele vremii menționează mai mulți membri ai familiei, printre care și acel Ion Facă, din a cărui viață plină de umbre și de lumini trebuiesc amintite simpatiile pentru ideile revoluționare ale timpului. Împărtășirea principiilor revoluționare de către cineva care pătrunsese în rîndurile micii boierimi a țării nu este un fapt neobișnuit. Dar Ion Facă este pus în fiare și exilat la Sinaia. Un alt Facă, Emanuel, este cunoscut prin sprijinul dat școlilor. Mai puține lucruri bune s-ar putea spune despre sora poetului, Catinca Facă, soția lui Mihail Ghica și cumnata domnitorului Alexandru Ghica, a cărui venire la tronul Munteniei se datora într-o mare măsură grațiilor neegalate și neprecupețite ale frumoasei sale cumnate.

Poetul s-a născut în 1800 și a murit în 1845. Avea o cultură serioasă, întemeiată pe cunoașterea adîncă a limbii eline și franceze. Era însă cu desăvîrșire încadrat vieții românești și aducea o inflexibilitate morală rară, surprinzătoare pentru fratele concesivei Catinca Ghica. Ca membru al Societății filarmonice și ca reprezentant, din 1838, în Obștească Adunare, îl întîlnim în apropierea lui Ion Cîmpineanu, pe care îl sprijină împotriva lui Alexandru Ghica[1].

Costache Facă a fost pus în situația de a cunoaște temeinic societatea timpului său. Boierimea mare, din rîndurile căreia ajunsese el însuși să facă parte, i se oferea din toate părțile pentru studiu și pictură. Și același lucru și cu boierii mici, pe care avea să-i prezinte cu predilecție în opera sa.

Opera literară a lui Facă este puțin bogată și în cea mai mare parte a ei se explică prin participarea scriitorului la acțiunile Societății filarmonice. Ea a fost concentrată de Heliade Rădulescu în volumul V din *Biblioteca portativă* și cuprinde, în afara unei *Presimțiri* versificate, scrisă cu puține zile înaintea morții sale, comedia *Franțuzitele* sau *Comodia vremii* și cîteva satire: *Ministrul, Blestemul lumii*, fabula *Vulpea*, precum și o *Conversație* în versuri între mai multe cucoane despre teatrul românesc[2].

Conversația nu aduce o valoare artistică, fără îndoială, dar ea ne dă prilejul să urmărim reflexele pe care începuturile dramatice românești le aveau în societate. Trei doamne își împărtășesc gîndurile și sentimentele în legătură cu soarta teatrului românesc. Așa cum cred ele că îi stă bine românului, cocoana Elenca și cocoana Smaranda nu apreciază decît ceea ce e străin, și cocoana Catinca încearcă zadarnic o timidă apărare a lucrurilor românești. La argumentul că noi nu sîntem datori să simțim și să rîdem în limbi străine, incurabila cocoană Elenca răspunde:

> Fi donc! ce spui, verișoară? poate că vrei să glumești?
> La Paris se dau vrodată piese d-ale românești?
> Caliopi, Andronescul se pot socoti actori
> Vrednici s-amusarisească niște nobli privitori?
> Mie, zău, nu-mi face cinste să văz un teatru prost,
> Din cele mari pînă astăzi știu că nici una n-a fost.
> Și-apoi ce să vezi acolo? să asculți la un actor
> Care face-n rumânește declarații de amor?

și, sub impresia puternică a jocului trupei Kreibig, cocoana Smaranda o completează, subliniind sensibilitatea ei bine educată, care se pune în mișcare ori de cîte ori nu înțelege ce aude:

> Declarații rumânește! ... Spune-mi, s-a mai pomenit?
> Eu de cînd sînt în viață și din cîte-am priimit
> Bile du, la care vreme n-am destulă să răspunz,

Căci îmi vin pe toată ziua (de d-vstră n-ascunz),
N-am mai văzut pînă astăzi nici unicul românesc:
Unu-mi zice pe grecește că ficații îi rănesc,
Altul nemțește se jură și-mi arată cum că sînt
Mai frumoasă decît toate stelele de subt pămînt.
Hele cînd e franțozește îmi spune că ochii mei
Seamănă cu doi luceaferi ori cu cărbuni de tei.
În sfîrșit, în orice limbă, numai străină d-o fi
O tragedie se poate prea frumos pasarisi.
Numai limbele străine pot vorbi de santiman;
Numai nemții și francezii pot avea de amiuzan.
Eu țin minte c-astă vară, soro, mi s-a întîmplat
La comedia nemțească să plîng pîn-am leșinat;
Eu cu verișoara Zinca, ce lîngă mine ședea
Ne-necasem de suspinuri, pe cînd prostimea rîdea!

Teatrul o face să leșine de plăcere dezinteresată, artistică, cu atît mai mult cu cît e vorba de o trupă germană și de o operă dramatică scrisă în limba germană, din care ea nu înțelege nimic.

Tonul în care se desfășoară discuția dintre cele trei doamne ne introduce anticipat în lumea *Franțuzitelor,* sau, cu titlul inițial, al *Comodiei vremii. Comodia vremii* însemnează de fapt *Comedia vremii;* dar Facă, legat încă puternic de limba greacă și de tradiția culturală grecească, întrebuințează forma neologică grecească. Scrisă în 1833, piesa a fost jucată în 1835.

În titlul ei real străbate intenția autorului: satirizarea în ton comic a unor anumite stări contemporane. Și același lucru se poate spune și despre titlul sub care opera era publicată de Heliade, *Franțuzitele,* care prindea însă numai una din notele caracteristice ei. Pentru că preocupările satirice ale scriitorului sînt multiple. Evident, în primul rînd este moda, care cucerește îndeosebi tineretul și care aduce pe planul preocupărilor limba franceză, cu ajutorul căreia acest tineret reușește să strice limba română. Vin apoi îmbrăcămintea, dansul și obligația de a-ți pierde timpul cu preparative pentru vizite făcute sau primite.

Piesa aduce categorii bine definite de personaje. Coconul Ianache, boier de mahala, are două fete coapte pentru măritiș, pe Elenca și pe Luxandra. Acestea au fost atinse de strechea modei, și vor să ducă, în mahalaua lor, viață europeană, cu ceaiuri, cu bon-ton, cu mantele și alte condimente materiale și

sentimentale. O discuție între cele două surori ne indică înălțimea lor sufletească:

Ascultă, mă șer Luxandra, aș vrea să mă plimb pe pod,
Ș-apoi să stau cu caleașcă la madam marșand de mod.
Voi să-mi fac o pălărie cu blonduri și an velur,
Căci îmi vine a merveliu cu boaua dă samur.

Răspunsul Luxandrei se află și el la înălțime:

În jurnalu după urmă, e ceva deosebit,
D'abor o demoazelă, cînd se află an vizit,
Este de bon-ton la modă să aibă capot deschis,
În mînă cu portofeliu, și cu beiader închis.
Iar cînd mergem la plimbare, voale verzi ne trebuiesc
Ba de soa și bodine ca-n jurnalu franțozesc.

La aceeași înălțime spirituală se ridică și cavalerii lor, ofițeri cu sabie și cu epoleți, care au o singură meserie: să urmărească cu galanteriile lor pe tinerele fete. Simion regretă că nu e în mare ținută cînd este prezentat fetelor. Sîntem în urma înființării armatei române, pe care o cîntase în mod entuziast un Iancu Văcărescu sau un Vasile Cîrlova. Entuziasmul militarist al fetelor lui Conu Ianache are însă alte temeiuri, ele nu văd în armată decît rezervorul nesecat al unor parteneri la partida de ceai, față de care se pot arăta în neglijé, nu pentru altceva, dar ca să se poată scuza față de ei că sînt în neglijé.

Pe aceeași linie se situează, în parte, și Dumitrache. Este fiu de boier, nu s-a lăsat orbit de boala vorbăreață a francțuzismului, dar a fost cuprins de marea pasiune a boierimii de a face datorii din care nu mai poate scăpa cu mijloace proprii, dar din care el își dă seama că ar putea scăpa cu colaborarea sentimentală și pecuniară a Elencăi. Fata se arată simțitoare la declarațiile lui de dragoste înflăcărată, dar, așa cum îi stă bine unei fete, își arată și neîncrederea de circumstanță în sentimentele lui. Simțire și rezerve, totul se toarnă în limbajul cunoscut[3]:

Cînd aș ști cu-ncredințare că sînt cîte le vorbești
Și că n-oi fi înșălată, ș-adevărat mă iubești
Și că jărtfa nu mi-oi pierde-o, dar oi face-o pentr-un ce,
Țe-aș făgădui din parte-mi amur.

Și mama, cocoana Smaranda, s-a zăpăcit în același ritm precipitat ca și fetele. Ea arată musafirilor ce sacrificii au făcut pentru educarea copilelor:

Bunătatea dumitale . . . Cu toate astea gîndesc.
Că li-or fi educaționul leit ca un franțuzesc.
Fiindcă toată maalaua vede ce fel ne-am silit,
Cîte-am făcut pentru ele și ce bani s-au cheltuit.
Apoi le-am scos și la clupuri, la masche, la nobil bal.
Și-acum vor să mai învețe cum să-ncalice pă cal.

Cu atîtea calități, mai aveau nevoie de ceva și mama se exprimă cu duioșie:

Cum știu ele după modă toate cîte trebuiesc!
Astor fete li se cade măritiș evropenesc.

În fața acestor muște, ametite de lumina prea puternică în care s-au văzut intrate pe neașteptate, avem măsura și bunul-simț păstrate de lumea de jos, de servitori: Stan, feciorul lui Dumitrache, care aduce ceva din valeții șireți și deștepți, și pentru stăpînii lor, din comediile lui Molière, și Mărioța minte sănătoasă și limpede, rodită de solul local.

A treia categorie de personaje o prezintă cei doi bătrîni: Ianache, tatăl fetelor, și prietenul său, Pavel. Față de exagerările prezentului, ei aduc reacțiunea bunului-simț, dar nemulțumirea lor vizează prezentul global, în ceea ce are el rău, dar și în ceea ce însemnează progres, regretînd candid sau vehement slăbiciunile trecutului. Ianache suferă din cauza balamucului din casă: dascăl de „sfrănțozește", de ghitară, de dans, invitați, sindrofii, într-un cuvînt, moda. Pavel, la rîndul lui, își are beleaua ascunsă, deși, neavînd copii, timpurile noi nu-l supără dinspre partea aceasta. A fost numit judecător, are leafă bună, n-are nimic de lucrat decît să iscălească din cînd în cînd cîte o hîrtie. Greutatea este însă că s-a schimbat limbajul, s-a franțuzit, crede el, și nu mai înțelege nimic dintr-însul:

Dar că au niște cuvinte, niște vorbe franțuzești,
Otnoșănii, ofis, delle, de nu le mai isprăvești.
În scurt, toți te-a-n picere, nu știu cum să ți le zic,
Parc-ar fi farmazonie, că eu nu pricep nimic.

Și mai era bine înainte mai ales din altă pricină: era egalitate între judecători, ceea ce însemnează că plocoanele împricinaților mergeau către ei toți, pe cînd acum:

Treaba și daraua bate mai mult înspre prezident.

Scriitorul nu-i cruță nici pe ei, așadar; și comedia lui se arată astfel a fi mai mult decît o satirizare a galomaniei timpului, ea este o șarjă împotriva tuturor viciilor societății. O șarjă care vizează generația nouă, zăpăcită de contactul cu o civilizație din care nu împrumuta decît unele accesorii ridicole, dar o șarjă care nu cruță nici pe bătrîni, incapabili să iasă din carapacea timpului lor.

Toate aceste lumi ajung să se ciocnească și ciocnirea lor aduce soluția piesei. În revolta lui fără margini, Ianache dă afară, spre marele scandal al fetelor, pe toți domnișorii care-i tulburau liniștea. Și aceștia defilează în fața bătrînului, declinîndu-și numele și demnitatea, într-o gradație descendentă, plină de umor, al cărei termen final este Stan, feciorul de casă.

Comodia lui Facă se leagă în parte de opera lui Molière, de *Prețioasele ridicole*, pe care le traducea în românește și le publica în 1835 Ion Ghica. Este de altă calitate însă ridicolul ce îmbracă manifestările personajelor din opera românească, pentru că, în ultimă analiză, ele erau mai puțin adîncite în atmosfera intelectuală a prețioaselor lui Molière. Ca și acelea însă, ele se prezentau detașate de trunchiul popular și rătăceau, asemenea sufletelor din purgatoriu, cărora le este interzis să pună o clipă piciorul pe pămîntul tare.

Piesa lui Facă prezintă și unele similitudini cu *Brigadierul* lui Fonvizin[4], în care o problematică asemănătoare se tratează în același fel. Brigadierul este soldatul rus din timpul lui Petru cel Mare, care nu știe nimic altceva decît meseria lui de militar, om cu obiceiuri aspre și cu vorba dură. În fața lui, se ridică noua generație, reprezentată de fiul său, Ivan, — om nou, călătorit la Paris, care vede lucrurile franțuzește, vorbește păsărește și nu mai poate suferi situația înapoiată din țara lui. „Trupul meu s-a născut în Rusia", spune Ivan tatălui său, „dar spiritul meu aparține coroanei Franței".

Identitatea de temă ale celor două lucrări este evidentă, dar diferențele dintre ele interzic presupunerea unei relații directe de la scriitorul rus la cel român. Asemănările dintre ele izvoresc

din similititudinea realităților locale care le-au inspirat, din care au izvorît. Dar, în timp ce în comedia lui Facă, operă de sevă locală, se pot urmări ecouri ale comediei moliereşti, opera scriitorului rus ne duce mai degrabă către dramaturgul danez Holberg — el însuşi de altfel un discipol al marelui comic francez.

Conflictul între generaţii şi satirizarea tineretului ne întîmpină, în forme apropiate de acelea prinse în *Comodia* lui Facă în prima operă dramatică de mai mare importanţă a lui Alecsandri, *Iorgu de la Sadagura*. Alecsandri cuprinde însă sub biciul satirei sale vicii multiple, iar soluţia conflictului — încadrarea în tradiţie — reprezintă un alt stadiu din evoluţia concepţiei literare româneşti. *Iorgu de la Sadagura* vine în urma *Daciei literare* şi este contemporan cu *Propăşirea*, cele două publicaţii care cereau literaturii să se îndrumeze către folclor şi către tradiţii.

Pe aceeaşi linie a criticii sociale se plasează şi celelalte opere ale scriitorului: fabula *Vulpea*, în care este înfăţişat candidatul la parvenire şi satira *Ministrul*, care aduce o concepţie suigeneris despre libertate: presa este liberă, cenzura a fost ridicată cu condiţia prealabilă însă ca toţi cei puşi în situaţia de a păcătui să nu fie atacaţi.

Solicitat îndeosebi de aspectele negative ale vieţii sociale, era firesc lucru ca poetul, care este un îndrăgostit de îndreptare şi de progres, să recurgă la arma satirei. Dar de la aceleaşi constatări a pornit, într-un moment de depresiune sufletească, şi *Blestemul lumii*, o poezie misoghină, pendantul liric al *Comodiei* sale.

Mai adînc încă pătrunde în analiza viciilor societăţii româneşti din epoca Regulamentului Organic un alt scriitor al timpului, Costache Bălăcescu.

Pentru Heliade Rădulescu, care-i caracterizează opera, Bălăcescu este un reprezentant al satirei în adevărata şi neorbita ei misiune. Într-adevăr, avem de a face cu un scriitor în genul lui Facă, dar deosebit de acesta prin cîmpul mai vast pe care îl explorează ochiul său, ca şi prin aspectele mai variate din operele lui.

Bălăcescu s-a născut în 1800 şi a murit în 1880. A ocupat diverse slujbe: ocîrmuitor al diferitelor judeţe, membru în epitropia spitalului Colţea, membru al comitetului teatral din Bucureşti. Are legături cu Costache Caragiale, pentru a cărui

trupă scrie piesa *O bună educație*. Opera lui nu ne-a parvenit în întregime. Iorga semnalează opere care n-au văzut lumina tiparului. Cele pubilcate sînt însă numeroase. Heliade îi publică numeroase lucrări în *Curierul românesc* și tot el îi publică în 1845 comedia *O bună educație*, ca și satira *Fă-mă tată să-ți seamăn*, apărută în 1860, în volumul V al *Bibliotecii portative*[5].

După cum spunea Heliade, sarea satirei agrementează ade sea scrierile lui Bălăcescu: satira sprintenă, satira care lovește viciile cele mai curente ale societății, care își asociază anecdota și care plutește uneori pe aripile unui refren ce derivă din satira poetului francez Béranger. Titlurile sugerează deseori spiritul care-i animă satirele: *Azi nebun, mîine cuminte, E tristă viața celui ce nimeni nu-l înjură, Eu și alții, Curtezanul, Modestia mea.* Cea mai de seamă dintre satirele sale, *Iarăși la maidan cuconul Drăgan*, batjocorește, însușindu-și punctul de vedere heliadist în materie de limbă literară, un personaj caracteristic acelor timpuri. Starea civilă a personajului și prezentarea cîtorva din calitățile sale e dată din primele versuri, care realizează o imagine puternic caricată a vieții timpului:

Drăgan Plescă,
Sin Stan Cloșcă,
Brat Micilă,
Zet Mircilă,
Vnuc Voicilă ot Tătărei
Biv ceauș za armășei,
Este din copilărie
Un om foarte însemnat
Și din fire-i din pruncie
Cu mari daruri înzestrat.
Nici se știe
Să mai fie
Altu-n lume
Cu-așa nume,
Cu-așa slavă
Cu-așa glavă
Cu ipolipsi și neam
De Aghighios și Adam.
Milocestiv, blagorodnic,
Tașaclău și galantom,
Milosîrdnic, dobrohovnic,

Și cărturar vai de om:
Că cînd scrie
Te mîngîie
Cînd citește
Te slăbește
Iar cînd cîntă psaltichia
Îi sare din cap tichia.

Lipsită de concentrare, lipsită de multe ori de ascuțișul spiritului, lipsită de poezie, satira *Fă-mă tată să-ți seamăn* este o înregistrare, pe latura negativă a rosturilor lor, a tuturor instituțiilor noastre de stat. Instituțiile noi luaseră locul celor vechi și peste toate se plimbă ochiul necruțător al scriitorului. Un bătrîn mazil de la țară își aduce fiul la București să-i arate noutățile și minunățiile unui oraș mare și să-i facă educația.

Aici dară cum sosiră,
Îmbucînd cîte cevași,
Se cîrpiră, se-nțoliră
Ș-o porniră prin oraș.

Ajung la judecătorie; acesta este locașul dreptății, de unde e alungată mila și părtinirea, unde e apărată văduva și orfanul. După stabilirea calităților teoretice ale instituției, urmează detaliul: localul este pustiu; personalul, judecătorii, sînt boieri, nu lucrează pînă la Sînta-Maria. Totuși, singur grefierul este capabil, cu trei vorbe scrise în jurnal, „să schimbe pe bou în cal". Prezidentul, mai dulce — ca și membrii de altfel — mai are un soroc pentru gîndire acasă. În acest timp, împricinații mai pot face ca „daraua" să bată mai mult către ei. Mai presus de ei sînt domnii avocați care cer tot „două piei de pe bou" și sînt așa de buni „că și dracul se dă la o parte din calea lor". După ce-i încondeiază astfel, scriitorul își arătă regretul pentru timpurile de odinioară. Și atunci procesul era o belea — căci Bălăcescu nu are sfinți nici în prezent, nici în trecut. Pe vremea aceea era zapciul, căruia, dacă îi duceai un plocon durduliu, cîștigai procesul și ieșeai din încurcătură. Pe deasupra tuturor acestor instituții, era logofeția dreptății. De aici se îndrumează și se cîrmuiește dreptatea țării. De aici se arată calea dreaptă cînd boierii din divan nu respectă legea, care,

pentru Bălăcescu, este „un nas de ocară". „Încotro vrei îl strîmbezi / Şi viindu-ţi bine iară/ Îl întorci şi-l îndreptezi". Slujitorii sînt la fel. Cerul plouă deasupra lor cu tot binele, căci fiecare hîrtie pe care trebuie s-o facă îşi are ploconul ei.

Nici miniştrii nu sînt scutiţi de acul satirei. Al doilea Dumnezeu e vornicul de sus. De aceea, „jos la pămînt, fătul meu" — îl sfătuieşte bătrînul pe fiul său. În prezentarea lor, scriitorul foloseşte acelaşi procedeu; după ce-i încarcă cu toate virtuţile, şterge totul cu o singură trăsătură care marchează o falsă nevinovăţie, realizînd un ton crud de batjocură. Această batjocură marcată explică viciile ca un fapt care face parte din orînduirea firească a lumii, hotărît fiind de puteri mai mari decît voinţa oamenilor: cum să nu ceară funcţionarii mită, dacă şi sfinţii cer lumînări şi tămîie? Cu acelaşi ochi e privită călugărimea şi oastea. Este amărăciunea unui decepţionat, al cărui ideal de viaţă a fost înşelat de o lume în care „peştele mare înghite pe cel mic", o lume în care ironia e un refugiu, un adăpost întărit în faţa vieţii sociale ulcerate.

Moda literară nu scapă nici ea de comentariul satiric al lui Costache Bălăcescu. E vorba în primul rînd de moda, foarte răspîndită, a scrierilor de călătorie. Se traduceau atunci scrierile de călătorie ale lui Al. Dumas, memorialul era cultivat insistent de Bolintineanu, iar Cezar Boliac publica în *Curierul românesc* din 1845 un *Itinerar* sau impresiile lui dintr-o călătorie în Muntenia. În aceeaşi revistă îşi publică Bălăcescu *Relaţia voiajului ce am făcut cu tata la deal*. „La deal" este o expresie pietrificată în limba locuitorilor din Muntenia şi însemnează locul de cultură din jurul satului. Sarea comicului rezultă din ostentativa limitare a orizontului acestei opere, faţă de orizonturile largi pe care genul le presupunea.

În aceeaşi situaţie se găseşte şi epigrama lui Bălăcescu. Ea are strînsă legătură cu satira, care e atît de concentrată la el încît ajunge uneori la forma unei epigrame, iar unele epigrame mai dezvoltate se îndrumează spre satiră. Acestei zone îi aparţin satirele *Duhovnicul şi femeia* sau *Ar fi şi păcat*. Dintre epigrame se desprind uneori piese de rezistenţă, care mai pot fi gustate şi astăzi. Este vorba, în primul rînd, despre o epigramă dedicată lui însuşi, singura care se bucură de o circulaţie mai largă:

Din modestie, se vede,
Tot zici că nu știi nimic.
Tu o zici făr-a o crede
Eu o cred fără s-o zic.

Bălăcescu a încercat și fabula, căreia îi asociază anecdota, cu care ajunge s-o confunde. În *Țăranul și peștele,* cea mai reușită dintre fabulele sale, țăranul, dornic să cumpere un pește, îl miroase de la coadă cu convingerea că la cap e stricat de multă vreme. Nu este de mirare că fabula lui Bălăcescu a trezit susceptibilitățile lui Bibescu, care s-a simțit atins și l-a amenințat pe autor cu surghiunul.

Bălăcescu a încercat și meditații de ușoară filozofie în legătură cu rostul vieții. *Călătoria* e imitată după Florian. Aceleiași sfere îi aparține și *Înțelepciunea omenească,* născută din scepticismul și blazarea scriitorului: singur Dumnezeu cunoaște toate rosturile; omul trebuie să-și limiteze elanurile și să guste fericirea din viață, ceea ce-l duce spre horațianul „carpe diem"

Tu cugete, neastîmpăr, de ce folos ți-e ție
O viață efemeră să vrei a-nvenina
Ziua de azi e scumpă mai mult decît o mie
Din secolul ce încă cutezi a aștepta.
Gustați cu tinerețe din fructul frumuseții
Iubiți, iubiți plăcerea pîn-la confinul vieții.

Cea din urmă scriere pe care o vom semnala este comedia în trei acte *O bună educație,* jucată de trupa lui Caragiale în 1845 și publicată, tot în 1845, în *Curierul românesc* și în volum separat. Cu un comic de calitate, autorul prinde o situație într-o intrigă simplă. Bătrînul negustor Briganovici, om cinstit pe cît îi permite meseria de băcan și numele, e pe punctul de a-și mărita fata. Aceasta ar dori pe Galantescul, un ex-ofițer cartofor. Briganovici vrea s-o mărite cu Mazarescu, bărbat mai bătrîn, om gata, cu ipolips și slujbă de judecător, și nu se lasă înduplecat de argumentele Elizei, care pledează pentru Galantescul. Briganovici îi răspunde fetei într-un limbaj alterat de deformația profesională, care arată că băcanul își măsura obida pe aceleași talere pe care își măsura maslinele: „Mai ușor e să dai în doi ani trei falimente decît să măriți o fată". Totuși și-o mărită așa cum vrea el. După cununie, Mazarescu

se prezintă socrului „fără citație formală", să-i exprime mulțumirile sale pentru că e admis „întocmai ca un rușfet de oarecare preț a mă trece la reghistrul preaiubiților dumneavoastră de I-a spiță și a mă aveza, întocmai ca pe o dellă în cinstita familie a dumneavoastră" și să-l asigure că „potrivit cu articolul 33, cap. 88, § 99 din legiuirile întocmite asupra supunerii fiilor către ai lor părinți, nu voi lipsi a aduce totdauna cea mai de istov ascultare la toate poruncele dumitale atît scrise cît și prin viu grai, a cărora punere în lucrare se va săvîrși totdauna de către supusul dumitale fără cel mai mic ajutor polițienesc".

Eliza nu are însă pasiunea dosarelor; ea fuge cu Galantescul, indignîndu-l pe Mazarescu, nu din pricină că a fost înșelat în sentimente, ci pentru că a plecat fără acte oficiale, fără nici o formă, fără nici o chezășie și se ascunde undeva, fără ca trei martori, după pravilă, să stea acolo pînă cînd paragrafia va fi trecută. Se descopere însă că Galantescul este fiul natural al lui Mazarescu și acesta renunță la Eliza, în favoarea fiului său.

Piesa se numește *O bună educație* și personajul bine educat este Eliza, crescută la pension. Deformații de limbaj are și ea; pentru a-și motiva sentimentele față de Galantescul, Eliza se exprimă astfel: „Dar însă și eu îmi am cuvintele mele, care sînt foarte mari, și care nu se pot discutarisi, nici refiutarisi de nimeni, pentru că amorul este nu numai orb, dar și copilu fără minte, și de aceea de multe ori nu știe ce face, și agisarisește în contra chiar interesurilor sale proprii..." Personajele sînt bine conturate: Galantescul aduce ceva din Rică Venturiano, iar servitorii, Catinca și Iacov, aduc o bogată sevă locală.

Privită în asamblul ei, opera lui Bălăcescu aduce personaje locale și atmosfera locală. Venită scurt timp după *Iorgu de la Sadagura*, ea adîncea critica socială și constituia astfel o nouă treaptă către ceea ce avea să fie mai tîrziu Caragiale.

NOTE ŞI BIBLIOGRAFIE

[1] Un portret îi face lui Facă Heliade, în prefaţa la *Franţuzitele;* necrologul scriitorului, în *Curierul românesc* din 1845, nr. 21.

[2] În Biblioteca portativă, Heliade publică *Din alle lui Constantin Faca* (Buc., 1860); *Franţuzitele* şi *Conversaţii* sînt incluse în antologia *Primii noştri dramaturgi*, ed. Al. Niculescu, antologie, note şi studiu introductiv de Fl. Tornea, Buc., 1956 („Clasicii români"). V. şi G. Ivaşcu, *Un manuscris inedit al „Franţuzitelor" lui Facca*, în *Analele Univ. Bucureşti*, Seria Ştiinţe sociale — Filologie, 1963.

[3] Fl. Dimitrescu, *Observaţii asupra limbii personajelor lui C. Faca*, în *Limba română*, 1955, nr. 4—5.

[4] V. Ciobanu, *Satira „bonjurismului" în literatura rusă şi română*, în *Limbă şi literatură*, II, 1956.

[5] C. Bălăcescu, *Poezii. Satire şi fabule*, cu o precuvîntare de I. Suchianu, vol. I—II, Buc., 1898 („Bibl. pt. toţi"). *O bună educaţie*, reeditată în *Primii noştri dramaturgi*, iar *Fă-mă tată să-ţi seamăn*, în antologia *Satire şi pamflete 1800—1849*, ed. Gh. Georgescu-Buzău, Buc., 1968. Asupra unor inedite, v. capitolul redactat de Cătălina Velculescu în tratatul de *Istoria literaturii române*, II, Buc., 1968.

Heliade despre Bălăcescu, în *Curierul românesc*, 1844, nr. 82 şi 1845, nr. 46. M. Eminescu, *Despre Constantin Bălăcescu*, în *Convorbiri literare*, VII (1874), nr. 8; N. Tincu, *Costache Bălăcescu*, în *Revista nouă*, IV, 1891/92; G. Călinescu, *Material documentar*, în *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, II (1953) şi X (1961), nr. 1.

LITERATURA ÎN SPIRIT POPULAR. ANTON PANN

Înainte de a urmări desfășurarea literaturii române în epoca ce ne preocupă, este necesar să insist asupra unui scriitor care a însemnat o reală greutate pentru istoria noastră literară, cînd s-a pus problema de a i se fixa locul. Prelungire a literaturii populare în literatura cultă, reflex al literaturilor balcanice în literatura română, receptacol local al unor teme de circulație universală, popularizator al poeziei culte în popor, el constituie o problemă dificilă din punct de vedere metodologic. Scriitorul acesta este Anton Pann, personificarea boemei artistice din prima jumătate a veacului trecut[1].

Viața lui se desfășoară într-o succesiune ritmică de tablouri luminoase și întunecoase. Se numea de fapt la început Antonie Pantaleon Petroveanu, dar și-a scurtat numele întîi în Antonie Pantaleon și, de aici, în Anton Pann. S-a născut înainte de 1800 — la 1794 sau 1797 — la Sliven în Bulgaria[2]. Tatăl său, mort de timpuriu, era român și practica meseria de căldărar, mama sa era grecoaică și se numea Tomaida. In timpul războiului ruso-turc din 1806, mama se refugiază în Basarabia, cu cei trei copii ai săi. Anton, care era cel mai mic, ajunge cîntăreț la o biserică din Chișinău, unde se afla în 1810. În 1812 trece în Muntenia și se stabilește la București, unde îl întîlnim de asemenea cîntăreț la mai multe biserici. Studii regulate nu face, dar are prilejul să se perfecționeze în muzica bisericească și în această calitate îl întîlnim cîtăva vreme conducînd tipografia de muzică bisericească a maestrului său Petre Efesiul[3]. Dealtfel, dacă dintr-o viață ca aceea a lui Anton Pann se poate desprinde o preocupare temeinică, aceasta a fost incontestabil preocuparea pentru muzică. El însuși face mărturisirea, în prefața la *Fabule și*

istorioare din 1841, că „altele n-am învățat decît din mica copilăria mea mi-am bătut capul să ajung desăvîrșit în meșteșugul musicii bisericești în care am și izbutit".

Muzica la care se pricepea Anton Pann nu era numai cea bisericească și liturghiile la care slujea el se țineau cele mai adeseori în localuri de petrecere cu prieteni veseli sau, uneori, în grădinile mînăstirii, unde dascălul de muzică deprindea pe călugărițe, dacă acestea erau tinere și frumoase, să cînte noaptea altceva decît condace sau tropare.

În 1827 este numit profesor de muzică la seminarul de la Rîmnicu-Vîlcii[4]. În vremea aceasta, vrăjit de ochii unei călugărițe, Ana, nepoata stareței Platonida de la mînăstirea „Dintr-un lemn", își părăsește gravele lui ocupații de profesor și fuge cu ea peste munți, la Brașov. Aici este cîtăva vreme cîntăreț la biserica Sfîntul Nicolae din Schei. Simțindu-se însă cum stau lucrurile cu el și cu Ana, trebuie să fugă din nou; ajuns iarăși la București, devine cu vremea profesor de muzică la „școala națională", iar în 1843 înființează o tipografie proprie, prevăzută cu materialul necesar tipăriturilor de rînd, dar și tipăririi de lucrări muzicale. Distrusă de focul din 1847, tipografia este refăcută după aceea și constituie piesa esențială în inventarul moștenirii sale, cînd, în 1854, moare.

Viața lui Anton Pann este bogată în pitoresc și de aceea a și ispitit pe autorii de biografii romanțate. În 1929, Sergiu Dan și Romulus Dianu publicau *Viața minunată a lui Anton Pann*, care, așa cum se întîmplă cu multe lucrări de felul acesteia, completează și ceea ce autorii ar fi putut găsi complet și palpitînd de viață în documentele timpului. Dar ceea ce este mai supărător, este faptul că autorii au alterat aspectul moral al epocii. Cu mult mai adînc a intuit realitatea poetul Ion Barbu, care ne dă, în *Isarlîk*, într-un tablou de colori tari, policromia balcanică a lumii lui Anton Pann[5].

Soții, mai mult sau mai puțin legitime, a avut trei. Prima soție a fugit de la el în ziua cununiei și a trebuit să se judece șapte ani ca să obțină o despărțire legală. Cu Ana, călugărița, nu s-a căsătorit și se pare că dulcea idilă s-a terminat destul de rău, deoarece poetul, care avea obiceiul curios de a povesti în piață tot ce se petrecea în casă, ajunge s-o numească într-o poezie-acrostih Iudă, Dalila și mai ales „aspidă otrăvită". E drept, recunoaște el, că belșugul din casa lui n-o obosise:

Nu zic că ședeai pe bani
Și umblai cu caleașcă...

Se pare că și Ana spunea același lucru și de aceea l-a părăsit[6]. Atunci a venit rîndul celei de a treia, Ecaterina sau Catinca, cu care se căsătorește în 1840. Cu ea colindă țara în căutare de abonați la scrierile pe care le publica. Se pare că soția avea mai mare putere de convingere decît opera sau autorul ei, deoarece unul dintre efectele cele mai curioase ale acestei întreprinderi este că mai multe fețe bisericești — Pann tipărea și vindea multă muzică bisericească — i-au cumpărat ei niște case la București. Pe poet îl mîngîia încredințîndu-l că după moartea lui ea se va călugări la schitul Roșioara, unde urma să fie înmormîntat el. Lucrurile au ieșit însă pe dos: poetul n-a fost înmormîntat la Roșioara, ci în curtea bisericii Lucaci, ceea ce a dezlegat pe întristata văduvă de făgăduiala ei. Ea s-a căsătorit îndată după aceea cu un ucenic tipograf al lui Anton Pann, Oprea Dumitrescu. În afară de soție, acesta lua și tipografia răposatului și se muta cu amîndouă la Rîmnicu-Vîlcii[7].

Viața sentimentală a poetului nu se concentrează în aceste trei reprezentante ale spiței umane. Femei frumoase, căsnicite sau necăsnicite, erau multe și legile timpului, ca legile oricăror timpuri, nu puneau zăvoare fără cheie pe inima lor. Trei sînt, spune Pann, cărările ce depărtează pe om de ușa raiului: vinul, cîntecul și femeia, și el le-a bătătorit pe toate trei. Societatea ce se grupa în jurul lui era o societate veselă, alcătuită din oameni de curte bisericească, din calemgii, cîntăreți de casă sau de strană și nu rareori din fețe bisericești care înțelegeau să se curețe de păcatele lor pămîntești în sîngele Domnului. Aceasta este lumea pe care o reprezintă Anton Pann: o lume în care pătrundeau din plin preocupările lumești și artistice, dar care nu ignora total nici problemele sociale ale epocii.

Societatea aceasta are în cultura română un loc definit și important. Nu se poate vorbi, în legătură cu poetul nostru, de o conștiință de clasă socială. Tatăl său era român, dar practica meseria de căldărar; fiul are înclinări către muzică, este muzicant și se simte foarte bine în societatea tarafurilor de lăutari. Adăugînd la toate acestea necesitatea temperamentală de a înfrînge toate convențiile sociale și

existența unui puternic instinct migratoriu[8], ajung să bănuiesc că, dacă poetul ar fi trăit pe vremea lui Vlad Țepeș, ar fi fost unul dintre cei care disputau pe Romica lui Parpanghel. Dar ceea ce ne interesează nu este originea etnică a scriitorului, ci funcțiunea lui socială. Fie că mediază societății culte creațiile literare ale poporului, fie că difuzează în popor anumite creații culte, Anton Pann se află pe aceeași poziție intermediară pe care se aflau și tarafurile de lăutari. El se află pe aceeași poziție nu numai prin aspectul artistic și moral pe care-l dă operei ce-l interesează, ci și prin mijloacele la care recurge spre a asigura răspîndirea ei: nu este un lăutar, dar este un muzicant și cele mai adeseori el nu servește publicului melodia singură, ci poezia agrementată de melodie. Anton Pann nu este doar un poet; el este un poet și un muzician în același timp, reeditînd imaginea consacrată a aedului, care-și recita versurile în adunări. Dar el nu refăce decît parțial imaginea cîntărețului amintit: pe lira lui n-a răsunat niciodată preamărirea faptelor eroice și ascultătorii lui nu erau recrutați dintre oamenii doritori să se înflăcăreze la auzirea vitejiilor trecute. Ostașii lui nu călăreau pe cai, ci pe butoaie; nu se luptau cu săbii, ci cu pahare; nu ascultau sunetul trîmbiței, ci gîlgîitul vinului care curgea din ploscă în gîtleje. Idealul nu era bardul scoțian, nici Homer, ci Christopulos. Dar omul acesta, care a văzut că păcatul era dulce și l-a iubit pentru că era dulce, este totuși un înțelept. Spirit lipsit de complicațiuni, el este atras de simplitatea înțeleaptă fie că o găsește concentrată în cărți, în puținele cărți pe care le-a citit, fie că o culege din popor[9].

Pann are numeroase publicații de natură religioasă și muzicală, dintre care nu voi aminti decît *Axionul* (1819), *Cîntări liturgice* (1822), *Versuri musicești* (1830). Amintesc de asemenea lucrările sale de teorie muzicală: *Basul teoretic și practic al muzicii bisericești sau gramatica melodică* (1845) și *Mica gramatică muzicală* din 1854.

Anton Pann a publicat de asemenea mai multe calendare și unele opere ale sale au apărut mai întîi într-însele și numai după aceea au fost adunate în volum.

Poeziile sale originale au, în cele mai numeroase cazuri, un pronunțat caracter ocazional. Scriitorul nu și-a pus de altfel problema paternității artistice și cele mai numeroase opere publicate de el nu-i aparțin lui. Unele sînt luate în întregime

din alți autori și publicate fără nici o modificare; altele sînt supuse unor modificări oarecare și numai după aceea sînt publicate. Faptul acesta a dat naștere la multe discuții și modestul cîntăreț a fost acuzat chiar că „a furat" opere străine pe care le-a publicat sub numele său. În ordinea apariției, scrierile sale sînt următoarele: *Cîntece de stea* (1822), *Poezii deosebite sau cîntece de lume* (1831), *Îndreptătorul beților* (1832), *Hristoitia sau școala moralului* (1834), *Noul Erotocrit* (1837), *Fabule și istorioare* (1839, 1841), *Povestire arabică* (1839), *Poezii populare* (1846), *Memoria focului mare în București în ziua de Paști, anul 1847* (1847), *Povestea vorbei* (1847), *Pocăința omului desmierdat sau vorbire între suflet și trup* (1849), *Înțeleptul Archir cu nepotul său Anadam* (1850), *Spitalul amorului* (1850 — I, II —, 1851 — III, IV —, 1852 —V, VI), *Triumful beției sau diata ce o lasă un beț pocăit fiului său* (1852), *O șezătoare la țară* sau *Povestea lui Moș Albu* (1851—1852), *Istoria lui Bertoldiu* (1853), *Magazin de deosebite cîntece* (1853), *Nastratin Hogea* (1853), *Povești și anecdote* (1854)[10].

S-a afirmat că Pann a fost cîștigat pentru literatură de poetul brașovean Ion Barac, pe care fugarul de la Rîmnicu-Vîlcii îl cunoscuse de bună seamă în timpul petrecut la Brașov, în tovărășia romanțioasei călugărițe. Și mai tîrziu, el avea legături epistolare cu unii dintre intelectualii români din Brașov. S-a afirmat chiar că în acea vreme el ar fi mers la Buda. Activitatea literară din Transilvania și cea tipografică de la Buda ar fi dat poetului nostru gustul de a deveni și el scriitor și publicist, așa cum erau cei din Transilvania. Lucrurile nu pot fi admise însă în această formă. Anton Pann nu avea nevoie propriu-zis de o astfel de literatură. Poezie asemenea celei pe care o scria el se scria și în Muntenia, iar izvoarele sale îl fixează într-o altă sferă culturală decît aceea a scriitorilor ardeleni. Aceștia se îndrumau uneori către literatura maghiară sau germană; recepționau alteori teme literare mai îndepărtate, mediate de aceleași literaturi, sau se adăpau la izvorul poeziei latine. Cu totul alta este poziția scriitorului din Muntenia. El se ridică pe literatura populară locală și se agită în sfera culturală a sud-estului european. Limbile pe care le cunoaște el sînt cea română și cea turcească[11]; a cunoscut apoi și limba greacă, deși nu se poate spune pînă la ce adîncime îi va fi pătruns subtilitățile. Este probabil că rupea și

cîteva cuvinte rusește. Bulgărește nu știa, deși s-a născut în Bulgaria, sau știa cu totul nesatisfăcător. Este dar o deosebire esențială între el și scriitorii populari ai Ardealului, este o deosebire de optică culturală. Aceasta nu este însă tot. Nici Barac, nici Vasile Aaron, al cărui nume a fost de asemenea amintit în legătură cu Anton Pann, nu se hrănesc propriu-zis din literatura populară. Ei adoptă versul poporan într-o factură cît mai facilă — și atîta tot. Din acest punct de vedere, Ion Budai-Deleanu este mult mai apropiat de popor decît ei, deși formele sale metrice sînt în general savante. Anton Pann este însă un produs al poeziei populare. Este drept că el are o înțelegere particulară pentru această poezie, dar se leagă de ea cu legături puternice. Pentru că în derivațiile și alterările ei lăutărești, poezia populară este totuși o poezie populară, impură, este drept, și adeseori travestită în carnavalesc; dar ea nu se află pe piedestalul înalt al poeziei clasice latine, de pe care să desoindă în versificația măiestrită a celor doi fabricanți de versuri din Transilvania. Oricît de populari, Vasile Aaron și Ion Barac sînt, în comparație cu psaltul bucureștean, niște savanți. Și apoi, la data la care mergea la Brașov, Anton Pann știa ce este și tipografia și poezia. În 1822 tipărise o colecție de cîntări liturgice și o broșură de cîntece de stea, iar practica tipografică o făcuse în tipografia maestrului său, Petre din Efes[12]. Vorbind despre *Povestea poamelor,* fiul lui Ion Barac spune că opera a fost furată de Pann de la poetul brașovean și publicată sub numele lui[13]. Adaugă apoi că numai sub influența lui Barac ar fi învățat Pann să facă versuri mai bune. Dar, în primul rînd, paternitatea operei amintite rămîne încă discutabilă; în rîndul al doilea, nu s-ar putea spune că șederea la Brașov i-a folosit poetului muntean sub acest raport: versuri proaste a scris și înainte de a fi mers acolo, dar a mai scris și după aceea. Și nici nu este de mirare: putea oare cineva să învețe ce este poezia trăind în societatea fecundului autor al lui Archir? Dacă totuși se poate observa la Anton Pann o împuternicire a tehnicii poetice, aceasta se datorește exercițiului mai îndelungat la care s-a supus traducînd *Hristoitia* sau *Erotocritul.*

Dar opera lui Pann este într-o mare măsură o operă tradusă sau adaptată. Și, ce este mai important, ea se reduce în anumite cazuri la prelucrarea în versuri a unei traduceri ante-

rioare în proză, sau la aranjarea personală a unor opere poetice datorite altor poeți români. Evident, există și unele cazuri de reproducere corectă a unor poezii străine[14].

O traducere este *Hristoitia* sau *Școala moralului*. Textul original este o carte a lui Erasmus, publicată la Anvers în 1526, *De civilitate morum puerilum*. Cartea aceasta fusese tradusă în greaca veche de Antonie Vizantios și, după acest text, ea fusese tradusă în românește de Naum Rîmniceanul. Textul lui Vizantios a fost versificat de Chesarie Dapontes și versiunea acestuia a fost tradusă de asemenea în românește, între alții de Anton Pann, care o publică la Sibiu în 1834, într-o formă amplificată față de original. Cartea este un cod al bunelor maniere și cum autorul și traducătorii au crezut că este necesar să spună lucrurilor pe nume, expresia a devenit foarte colorată: în ultimă analiză, o carte care te îndeamnă să eviți vulgaritatea, dar care abundă totuși în vulgarități. Din această pricină este foarte dificil să se întreprindă o analiză amănunțită a ei. Sînt totuși pasaje care se pot cita:

Nici du la nas vro mîncare
Ca să cerci ce miros are:
Și de s-o-ntîmpla vr'odată
Să mirosești vr'o bucată
Este foarte fără minte
S-o pui altor înainte.

In seria operelor traduse se înscrie și romanul *Învățatul sau înțeleptul Archirie cu nepotul său Anadam*, publicat în 1850[15]. De data aceasta, Anton Pann prelucrează o traducere anterioară, făcută după un text slav. Originalul nu aparține însă literaturii slave, ci, prin anumite intermediare, el se ridică pînă în epoca asiriană, cînd fusese scris în limba aramaică. O traducere anterioară prelucrează Pann și în *Povestire arabică*, al cărei original aparține literaturii arabe. După o carte populară turcească, traduce cunoscutele *Năzdrăvănii ale lui Nastratin Hogea*. Lucrarea cuprindea însă anecdote de circulație largă și unele din ele, care au putut fi urmărite pînă în literatura indiană, s-au aclimatizat și la noi.

O mențiune aparte se cuvine să se acorde operei *Noul Erotocrit*, pe care-l tradusese împreună cu Tudorache Iliad și-l

publicase la Sibiu, în 1837, în cinci volume[16]. Textul de bază este o foarte răspîndită poemă grecească, scrisă în dialectul cretan de un poet de origine italiană Vincenzo Cornaro. După cum a arătat N. Cartojan, opera reproduce romanul provensal *Paris et Vienne*, care fusese tradus mai întîi în franțuzește și după aceea în italienește. O adaptare italiană a fost pusă la contribuție de Cornaro, care recurge însă, pentru final, și la literatura populară. Textul lui Cornaro nu era accesibil celor mai mulți greci, deoarece dialectul cretan prezenta mari deosebiri față de limba vorbită de majoritatea acestora. De aceea s-a simțit trebuința unei traduceri în limba literară și ea a fost făcută de Dionisie Fotino, autorul unei istorii a Daciei și, pe cît se pare, unul dintre îndrumătorii literari ai lui Anton Pann. Traducerea lui Fotino este tradusă la rîndul ei de Pann, care se dedă și de data aceasta la cunoscutul sport al amplificărilor[17]. Deși în general slabă și monotonă, traducerea lui ne surprinde cu expresii și rime pe care Eminescu însuși nu le va disprețui:

> Aretie era numită, nume scump, neprețuit,
> La talentele ei date foarte frumos potrivit.
> Era văzut că natura toată puterea și-a pus
> Decît oricare frumoasă să o facă mai presus!

Acestea nu sînt singurele lucrări în care Anton Pann este tributar literaturilor străine, sau, în general, tributar. Dacă se poate vorbi de o asemănare între el și scriitorii ardeleni, această asemănare privește poziția pe care ei se află față de opera lor: în ceea ce privește partea originală a operelor lor, nimic nu se poate afirma cu preciziune pentru nici unul dintre dînșii. La Anton Pann, chiar lucrările care au cea mai românească înfățișare ne duc adesea către literaturile străine. O parte din izvoarele sale străine le-a indicat Gaster în studiul său închinat literaturii populare române[18]. Totuși, procedeul lui Gaster impune oarecari rezerve: folclorul român aduce adiacențe la folclorul universal și pe calea aceasta Pann ar putea fi urmărit, așa cum a făcut Gaster, pînă în literatura indiană. Se impune însă în mod imperios să reținem afirmația că scriitorul român nu s-a raportat la literatura indiană, ci numai la folclorul românesc și balcanic. Dincolo de aceasta, cercetarea nu încadrează pe scriitor în izvoarele sale, ci mo-

tivul literar este situat și urmărit în dezvoltarea sa, scriitorul respectiv rămînînd un simplu moment din viața acelui motiv. Mai apropiate însă, unele izvoare din literatura română nu sînt propriu-zis izvoare, ci lucrări străine, pe care el le tipărește cu mici modificări. Așa stau lucrurile cu *Cîntece de stea,* din 1822, copiate, după spusele lui Gaster, din manuscrise mai vechi. De altfel, scriitorul însuși mărturisea, în precuvîntarea la *Fabule și istorioare:* „Aceste fabule și istorioare nu sînt decît numai auzite. De vor fi vreunele tipărite în alte limbi nu știu". Așadar, scriitorul era departe de a-și atribui o originalitate desăvîrșită. Caracteristică sub raportul acesta mi se pare îndeosebi colecția intitulată *Spitalul amorului*[19]; colecția, pe care el o intitula astfel din pricină că într-însa nu era vorba decît de „inimi rănite", „piepturi săgetate", „oftări", „văietări", „răni" și „dureri", toate pricinuite de amor, aducea și un cuvînt „Către domnii poeți ai poemelor celor nouă care se adaugă la toată broșura". În acest cuvînt se spune, în principiu, că poeziile sînt ale lor și numai muzica este a lui. Și colecția aducea într-adevăr multe poezii curente — Bolintineanu, Heliade, Alexandrescu, Cîrlova, Rosetti — și multe melodii, printre care și aceea care avea să devină cu vremea melodia marșului revoluționar din 1848.

Cele mai importante opere ale sale rămîn însă *Povestea vorbei* și *O șezătoare la țară* sau *Povestea lui Moș Albu.* Cea din urmă ne duce în atmosfera de la țară, de la șezători: o colecție bogată de glume populare, de anecdote din popor, alături de care cîteva poezii populare, printre care *Ghiță Cătănuță, Sub poale de codru verde, Bradul și teiul.* Opera toată împletește atmosfera locală cu atmosfera orientală și cum unele din povești își identifică izvorul în *Halima,* șezătoarea lui Anton Pann prezintă și ceva din divanul Șeherezadei.

O colecție de proverbe agrementată cu anecdote este și *Povestea vorbei.* De data aceasta, proverbele sînt luate în parte din literatura populară română, dar ele sînt însoțite de proverbe și sentențiі ce figurau în *Pildele filosofești* ale lui Dinicu Golescu și mai ales din bogata literatură paremiologică turcă. Anton Pann dovedește aici un simț pronunțat pentru recoltarea elementelor plastice: „capul fără grijі ca bostanul crește"; „femeia rea țipă ca și cînd îi frige cineva șerpi pe inimă"; un nerușinat „găsi om meșteșugos a-i ciopli

obrazul gros". Proverbul este însă un punct de plecare; el motivează anecdota și se ilustrează prin ea. Pe latura aceasta, opera se leagă de asemenea de literatura populară română, al cărei haz se prelungește în scrierea lui Anton Pann. Scriitorul recurge și aici la izvoare diverse și întreaga lucrare capătă aspectul unui imens mozaic, peste care se prelungesc însă umbre orientale. Întîlnim adeseori hazul țărănesc, în seva lui cea mai nealterată, cum este dialogul între Neavere și vărul său:

— Bună ziua, măi Neavere!
— Îți mulțămesc, dragă vere!
— Ce mai faci, cum îți mai pasă,
Sînt toți sănătoși p-acasă?
— Tari, mari, Neavere, ca piatra,
Mănînc cenușe pe vatră.

La fel, anecdota despre Vlad căruia ursul îi retează capul:

Ceilalți cum l-a tras afară
Stau, se uită cu mirare,
Văzîndu-l că cap nu are,
Să-ntreb, zicînd: — Frățioare,
Avut-au Vladu cap oare?
. . . . . .
Și nedomiriți l-aceasta,
Au mers să-ntrebe nevasta.
. . . . . .
Ea, gîndind puțin în sine,
Le răspunse: — Nu știu bine,
Dar la Paști îmi par' și mie
Că ș-a cumpărat tichie.

Dar *Povestea vorbei* are pronunțat caracter epic. În narațiunea ei, omul și animalul contribuiesc adeseori la construirea unei zooepii de proporții, în care rolul cel mai ingrat revine în numeroase cazuri bipedului. Caracterizarea scapără concisă și plastică:

Unul avea o nevastă
Leneșă și de tot proastă
Atît, încît pîn' la gușă
Se tăvălea prin cenușă.

Atmosfera se construiește balcanic-oriental[20]: împărații își trimit scrisori prin tătari; toți împărații au viziri; unul spune altuia, cu care crede că nu va avea nimic de a face: „știu că n-o să beau bragă cu tine".

Narațiunea se construiește uneori dramatic, dar totul se reduce la un simplu truc tehnic, progresul acțiunii fiind anulat de invazia aforismelor *(Pescarul și sultanul)*. Alteori, dinamica se dizolvă în descrieri *(Povestea poamelor)*. Dar descrierea se desfășoară plastic, ca în portretul Cepii din aceeași *Poveste a poamelor*[21]:

Cum simți aceasta Ceapa totodată
Cum e din natură foarte veninată.
Se-mbrăcă îndată, iute, cu mînie,
Douăspre'ce haine puse de dimie,
Și cămăși atîtea albe, supțirele,
Îmbrăcînd binișul roșu peste ele,
Pieptănă și barba-și albă și bătrînă
Scuturînd-o bine de pămînt, țărînă,
Pleacă necăjită-n tot-a ei putere,
Veninînd văzduhul de cătran și fiere,
Pe pămînt tîrîndu-și barba sa cea lată,
Sus în deal ajunse la crăiasa-ndată.

Descrierea se prelungește hilar în formele consacrate ale imprecațiunii:

Jur cu dreptu-mi cuget să n-am parte eu
Într-această lume de tot neamul meu
Și să nu mă bucur ca d-acel noroi
De al meu iubitul frate Usturoi,
Cum și în osîndă să ajung să caz
Ca să plîng de moartea socrului meu Praz;
Să se stingă neamul cuscrului meu Hrean,
Să-l mănînce viermii viu chiar în ăst an;
Să îngrop în viață și să tînguiesc
Fiicele-mi Ridiche, care le iubesc,
Cum și al meu unul ginere Ardei
Praf să se prefacă-n fiece bordei;
Să ajung eu însumi unchiului meu Nap

Şi mătuşii-mi Sfecla groapă să le sap,
Nici să am în lume parte-n ochii mei
De nepoţii Morcovi şi de Pătrunjei;
Să se rătăcească-n lunci şi prin cîmpii
Verele-mi drăguţe Broajbe şi Gulii,
Şi să n-am iar parte de Cartoful văr
De nu spui pe faţă dreptul adevăr . . .

Pann se arată uneori ispitit de frumuseţea şi sănătatea morală a vieţii de sat, după cum se arată scîrbit de viaţa orăşenească:

Ferice! şi iar ferice
O mie de ori poci zice
De viaţa ţărănească
Care este prea firească . . .

Şi limba lui oglindeşte dubla articulare a scriitorului de lumea satului şi de aceea a periferiei orăşeneşti: eroii lui „se riterează", privesc „cu jind mare la cîţi *de braţet* se duc", se îmbracă în „berlant", pot fi „grobiani" sau pot fi daţi „în pansion". Termenii neologistici se împletesc cu alţii, de natură populară, şi cu unele forme rare, sau creaţiuni personale ale scriitorului: „Îşi pune capul cel sec / Cu înţeleptul *la întrec*", „Zicînd c-o vorbă *zîmboasă*" etc[22].

Cunoscător al literaturilor balcanice populare, Anton Pann este o prelungire a acestora în literatura română; cunoscător al literaturii populare române, dar neputînd intui just esenţa ei, el o transpune în registrele literaturii culte, fără să-i poată conferi caracterele acesteia, dar falsificîndu-i, într-o măsură, spiritul; cunoscător al literaturii culte române, el caută să o popularizeze şi anumite aspecte ale ei sînt într-adevăr popularizate de el, dar de la meditaţia intimă şi de la poezia de ţinută a unui Cîrlova sau Grigore Alexandrescu, ajungem la demonetizarea din *Spitalul amorului*[23]. Astfel, oricărui domeniu s-ar adresa, elementele recoltate de Anton Pann sînt înscrise toate pe un anumit portativ, ceea ce arată că el îndeplineşte oarecum rolul unui organ de nivelare literară. Nu i se poate contesta însă o anumită vervă activă în sferele primare de gîndire şi de simţire în care s-a manifestat, după cum

nu i se poate contesta o anumită vedere plastică a lucrurilor și situațiilor: portretul Cepii sau acela al Verzii din *Povestea poamelor*, tovarășii leului sau vulpea și pisoiul din altă parte, sînt argumente suficient de convingătoare în această ordine. Anton Pann dovedește, însă, nu numai capacitatea de a-și privi eroii sub latura anecdotică. Uneori narațiunea ia aspectul unei fabule și ne dă paralele române la unele teme celebre. De altfel, în formele ei aforistice, poezia lui este mai presus de orice o poezie cu finalități didactice[24]. Ca formă particulară a intuiției sale, A. Pann se caracterizează printr-un ochi oriental, pentru care viața se desfășoară într-un ritm lent și sub lumini colorate.

Aceste calități i-au asigurat popularitatea în trecut și ele vor face ca el să fie totdeauna gustat de cititorii tentați de timbrul special al literaturii lui, cărora el le-a dat, culese de sub toate cerurile Răsăritului, mai multă lumină și mai multă înțelepciune.

NOTE ŞI BIBLIOGRAFIE

[1] Monografii, studii şi articole cu caracter general: A. Laurian, *Anton Pann în Transacţiuni literare*, I, 1872; G. Dem. Teodorescu, *Operele lui Anton Pann*, Buc., 1891; Id., *Viaţa lui Anton Pann*, Buc., 1898; Al. T. Dumitrescu, *Anton Pann*, în *Semănătorul*, II (1903); G. Bogdan-Duică, *Din vremea lui Anton Pann*, în *Convorbiri literare*, 1902; N. Iorga, *Anton Pann*, în *Semănătorul*, III (sau în *Oameni care au fost*, 1911); I. Manole, *Anton Pann. Studii despre viaţa şi opera lui*, Buc., 1954; I. Breazu. *Anton Pann* în *Steaua*, 1954, nr. 8; Panaitescu-Perpessicius, *La centenarul lui Anton Pann*, în *Limbă şi literatură*, 1955; Paul Cornea, *Anton Pann*, Buc., 1964; T. Vianu, *Anton Pann*, în *Studii de literatură română*, Buc., 1965.

[2] Mai probabil, 1796 sau 1797 (v. P. Cornea, *Anton Pann*).

[3] La a cărui şcoală, deschisă în 1816, învăţase timp de doi ani (v. P. Cornea, *Op. cit.*, p. 8). Studii târzii, a mai făcut: într-o condică a şcolilor Ţării Româneşti din 1832, figurează ca elev al cursului de limba franceză, la Sf. Sava, Anton Pann, în vîrstă de 36 de ani (ap. Ş. Cioculescu, *Date noi despre un poet vechi: Anton Pann la Sf. Sava*, în *Gazeta literară*, 18 oct. 1962).

[4] E numit profesor în 1826, dar nu la Seminar (înfiinţat doar în 1834), ci la o şcoală întreţinută de episcopia din Rîmnicu Vîlcea (ap. P. Cornea, *Anton Pann*, p. 11).

[5] Dacă pentru istoria literaturii române Anton Pann „constituie o problemă dificilă din punct de vedere metodologic", pentru literatura română el însemnează un mit — un „mit al întemeierii". Cap de serie pentru întreaga direcţie a balcanismului românesc (în formele, pure, al lui Ion Barbu sau Matei Caragiale), revendicat în acelaşi timp ca un precursor al celor mai îndrăzneţe experimente poetice, devenit personaj literar, Anton Pann e o permanenţă a conştiinţei de sine a literaturii române, care se autodefineşte, ideal, definindu-l. Îmbogăţită de lumina

Isarlîkului lui Barbu, contaminată de melancolia apusului crailor lui Matei Caragiale, revendicată, ca „tip de absurd unic", prin „acel spațiu spiritual de risu-plînsu" de Nichita Stănescu, tragică și grotescă sau numai „înțeleaptă", lumea lui Anton Pann trăiește mai puțin istoricește și mai mult ca un univers ficțional emblematic sau oracular. Alături de piesa lui L. Blaga (*Anton Pann*, în *Teatru*, Buc., 1970), amintim cîteva comentarii sau asumări scriitoricești ale universului antonpannesc: T. Arghezi, *Un clasic al literaturii populare. Anton Pann*, în *Viața românească*, 1954, nr. 11; E. Barbu, *Vitraliu XXIII (Gloria victis)* în *Săptămîna*, 1972, nr. 89. Excepționalul număr omagial din *Luceafărul*, XII (1969), 38 (din care, N. Stănescu, *Temenea la Anton Pann*, reeditat în *Cartea de recitire*, Buc., Cartea rom., f.a.; Marin Sorescu, *Masca lui Anton Pann*, reeditat în *Teoria sferelor de influență*, Buc., 1969; Miron Radu Paraschivescu, *Povestea vorbii noastre*).

[6] Traian Cantemir și Sergiu Curechianu prezintă în *Noi mărturii despre Anton Pann la Rîmnicu-Vîlcea (Limbă și literatură*, VIII, 1964) dosarul procesului bisericesc intentat de stareța Platonida lui Anton Pann, „cîntărețul", „în pricina Anicăi". Documentele (excepțional de interesante, în primul rînd datorită remarcabilelor caractere „epice" ale mătușilor Anicăi) sînt rezumate de Al. Piru, *Un episod antonpannesc*, în *România literară*, 1970, nr. 30 (sau în *Varia. Preciziuni și controverse*, /Buc./, 1972).

[7] Intemeiat pe un document din *Anul 1848 în Principatele române*, III, Buc., 1902, Paul Cornea *(Op. cit.)* afirmă că poetul a simpatizat activ cu revoluția din 1848, cînd a compus special un imn spre slăvirea triumfului revoluției.

[8] Pentru P. Cornea (*Op. cit.*, p. 69 și urm.), Anton Pann e, dimpotrivă, „un sedentar cu tabieturi". Dovadă, foarte interesantele însemnări biografice dintr-un caiet de cîntece, manuscris al elevului său Ucenescu. În *Documente și manuscrise literare*, vol. I, Buc., 1967, Paul Cornea și Elena Piru editează 9 scrisori ale lui Anton Pann către Gh. Ucenescu, devenit cîntăreț bisericesc și profesor de muzică ecleziastică la Brașov. Scrisorile, care întregesc imaginea lui Anton Pann, dovedesc aceeași inepuizabilă poftă de vorbă, cu proverbe și zicători asociate în lanț și alternate cu citate evanghelice, din care se extrage o morală pur laică și întru totul practică. Evanghelia după Anton Pann se limitează la explorarea situației materiale a elevului favorit, bine și insistent sfătuit: „ci dta. cap, mîini, picioare ai, urmează cuvîntul evangheliei: «cere și ți se va da, caută și vei afla, bate și ți se va deschide»", căci „profesorii dacă nu vor fi plătiți bine, zidurile vor fi numai o podoabă a orașului, după proverbul, zic: «chiria deșteaptă pe chirigiu» (p. 286), iar „cîntărețul tre-

bue să se simtă sunîndu-i mai groşcior în buzunar, ca să-i insufle gust de cîntare, ca să-şi exprime melodia cu coraj şi glasul său să gîdile urechile auditorilor mai cu empresie" (p. 283).

[9] Etica lui Anton Pann e comentată de T. Vianu *(Op. cit.)* („etica înţeleptului"), de P. Cornea, *Op. cit.* („filozofia bunului simţ"), de Edgar Papu, *Clasicul Anton Pann,* în *Luceafărul,* XII, nr. 38 (Pann e un înţelept, ilustrînd „latura sapienţială a literaturii noastre"); ea ar ascunde (după T. Mazilu, *Tristeţile lui Anton Pann,* în *Luceafărul,* XII, 38) „o gravă meditaţie asupra condiţiei umane".

[10] Dintre ediţiile recente: *Cîntecele de lume.* Transcrise din psaltică în notaţia modernă, cu un studiu introductiv de Gh. Ciobanu, (Buc., /1955/; *Scrieri literare,* vol. I—III, ed. I. Fischer şi R. Albala, cu un studiu introductiv de P. Cornea, Buc., 1963; *Povestea vorbii,* ed. I. Fischer, prefaţă de Şerban Foarţă, vol. I—II, Buc., 1967 (BPT); *Felurite,* ediţie şi studiu de Mircea Muthu, Cluj, 1973 („Restituiri").

[11]. Vladimir Drimba, *Surse româneşti pentru dialectologia turcă,* în *Fonetică şi dialectologie,* IV (1962).

[12] La Braşov, unde l-a cunoscut pe Barac, Anton Pann se pare că a fost pentru prima dată în 1821 (v. P. Cornea, *Op. cit.).*

[13] Despre *Povestea poamelor* şi sursele ei: N. Mateescu, *Judecata strugurelui,* în *Ion Creangă,* I, 1912 (publică manuscrisul prelucrat, găsit printre hîrtiile autorului); Ioana Andreescu, *Istoria poamelor* în *Cercetări literare,* II, 1936 (manuscrisele româneşti ale Poveştii poamelor); Ariadna Camariano, *Poricologos şi Opsarologos grecesc,* în *Cercetări literare,* III, 1939; Ion Muşlea, *Între Ion Barac şi Anton Pann,* în *Studii literare,* IV, 1948.

[14] Reluînd afirmaţiile lui Erbiceanu *(Viaţa şi activitatea protosinghelului Naum Rîmniceanu,* Buc., 1900), P. Cornea *(op. cit.)* consideră că *Hristoitia* nu e o traducere a lui Anton Pann, ci o „poezire" a traducerii lui Naum Rîmniceanu. Despre *Hristoitia,* Barbu Brezianu, *Despre politeţea lui Anton Pann,* în *Revista Fundaţiilor,* I, nr. 2; Al. Duţu, *Cărţile de înţelepciune în cultura română,* Buc., 1972. Adversar al tezei balcanismului lui Anton Pann, Ş. Cioculescu vede în *Hristoitia* „cartea de vizită europeană a autorului", pentru care „omenia este /.../ rezultatul bunei creşteri, al educaţiei" *(„Hristoitia" sau declinul unei legende: balcanismul lui Anton Pann,* în *România literară,* 1969, nr. 41, sau în *Itinerar critic,* Buc., 1973).

[15]. I. C. Chiţimia, *L'histoire du Sage Ahikar dans les littératures slaves et la littérature roumaine et ses rapports avec le Folklore,* în *Romanoslavica,* IX, 1963 (cu Anton Pann, cartea „a devenit, aproape imperceptibil, o colecţie de proverbe româneşti din secolul al XIX-lea"); Id., *Com-*

parativismul și perspectivele lui în studiul cărților populare, în culegerea *Studii de literatură comparată*, Buc., 1968; I. C. Chițimia, Dan Simonescu, *Cărțile populare în literatura românească*, vol. I—II, Buc., 1963; notele ediției M. Muthu, *Felurite*, p. 173—192.

[16] N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească*, Buc., 1929, 1938 (1974).

[17] P. Cornea *(Op. cit.)* consideră că nu e o traducere, ci tot o „poezire" a traducerii lui Tudorache Iliad.

[18] M. Gaster, *Literatura populară română*, Buc., 1883; Id., introducerea la *Povestea vorbei*, Craiova, 1936.

[19] Asupra căreia, studiul lui Ov. Papadima, *Anton Pann și „Cîntecele de lume"*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 1957, nr. 3—4. Id., *Anton Pann, „Cîntecele de lume" și folclorul Bucureștilor*, Studiu istoric-critic, Buc., 1963, lucrare fundamentală, nu doar pentru *Spitalul amorului* (o colecție de „șlagăre", corelată codexurilor anterioare, noii poezii romantice și succeselor recente ale spectacolelor de operă), ci, mai ales, pentru perspectivele pe care le deschide în studierea modificărilor gustului, de la etapa Văcărești lor (cu o reconsiderare a neoanacreonticii, raportată la avatarurile ei din poezia occidentală) la etapa de tranziție marcată de opera lui Anton Pann.

[20] Pentru M. Muthu, *Balcanismul lui Anton Pann* (prefața la ediția din „Restituiri", *Felurite)*, Anton Pann reprezintă „cea de-a doua vîrstă a balcanismului nostru literar /.../ după balcanitatea aproape tragică a operei lui Neagoe Basarab" (p. 13). După Leonid Dimov *(Anton Pann și lumea sa*, în *Luceafărul*, XII, 38), caracteristica operei lui Anton Pann e „bizantinismul", ceea ce înseamnă eclectism și somptuozitate, dar și respect pentru meșteșug. Pentru Romulus Vulpescu, balcanismul lui Anton Pann e doar decor „pe un corp literar foarte autohton", adică latin *(Sfîntul Anton Pann*, în *Luceafărul*, XII, 38).

[21] Caracterul dinamic al intuițiilor sale îl apropie pe Anton Pann de modul descriptiv homeric, consideră Edgar Papu *(Clasicul Anton Pann*, în *Luceafărul*, XII, 38).

[22] B. Cazacu, *Neologismele în scrierile lui Anton Pann*, în volumul *Contribuții la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea*, Buc., 1956; Al. Rosetti, *Limba lui Anton Pann (1794—1854) în Povestea vorbii*, în *Buletin științific*, Academia R.P.R., 1950, nr. 1. Despre versificație, Vladimir Streinu, *Versificația modernă*. Studiu istoric și teoretic asupra versului liber, Buc., 1966 (capitolul *Doggerel-ul românesc sau versul incorect: Anton Pann)*.

[23] P. Cornea, *Între realitate și mit*, în *Luceafărul*, XII, 38 (Anton Pann

nu e un „scriitor" în accepția epocii, ci un „mic producător artizanal". V. și Ov. Papadima, *Op. cit.*

[24] Dincolo de finalitatea ei didactică, opera lui Anton Pann a fost recuperată mai mult din perspectiva pe care o surprindea, în *Povestea vorbii*, G. Călinescu (*Istoria literaturii române*..., p. 214): „o comedie a cuvintelor pure și în același timp o comedie umană, făcută din observații impersonale, cunoscute dinainte, surprinzătoare în totala lor lipsă de inedit, în rigiditatea lor chinezească, persiflatoare, de înțelepciune morală". O definire a antonpannismului încearcă Geo Șerban, *Antonpannismul*, în *Luceafărul*, XII, 38 (umilitate și egolatrie, fire arțăgoasă, deloc sentimentală, care „va urmări și va fixa victimele ca-ntr-un insectar", „humor negru, absurd, enorm", față de care nastratinismul e „cel mult treapta infantilă", gust pentru ghicitori — piese de antologie suprarealistă, „miracol verbal", cu virtuți de formulă magică, în care mai important decît sensul e „ceremonialul rostirii", preludiu al „fabulosului himeric").

LITERATURA DE TRANZIȚIE

Atunci cînd am schițat lupta dintre ideile literare la începutul secolului precedent, am adus în discuție și pe Barbu Paris Mumuleanu, unul dintre scriitorii preocupați de problemele literare și unul dintre cei preocupați să dea o definiție clasicului. Istoria literară s-a arătat puțin preocupată de rosturile lui în cultura română. S-a văzut prea mult în el omul de casă al unui mare boier și un spirit poetic minor, s-a insistat prea îndelung asupra pitorești lor preocupări ale scrierilor lui. Fără îndoială, aceste preocupări nu sînt lipsite de interes și nu vom putea trece nici noi peste ele. Nu înseamnă însă că ele ne vor concentra în întregime. Pentru noi, Mumuleanu are o importanță literară aparte; el este indicatorul cel mai precis al evoluției pe care societatea românească o înregistrează de la 1820, cînd apare prima lui colecție de poezii, pînă în 1836, anul morții poetului. Nici un alt scriitor nu oglindește mai precis procesul trecerii de la vechea literatură la cea nouă, nici unul nu oglindește mai fidel trecerea de la lirica în spirit anacreontic la poezia de adînci înfiorări a romantismului. Această funcțiune istorică ce se leagă de opera lui ne face să insistăm asupra lui într-o măsură mai mare decît asupra altor scriitori care aduc o zestre poetică mai bogată.

Indicații biografice ne-a dat Heliade Rădulescu într-un articol publicat în nr. 4 al *Curierului românesc* din 1837 și într-un altul, apărut în volumul I al *Curierului de ambe sexe* și reprodus ca prefață la ediția de *Poezii* a lui Mumuleanu din 1837. Pe aceste date sumare s-au întemeiat toți cercetătorii poetului muntean, s-a întemeiat și Ilarie Chendi, care

a dat în 1909 o ediție a scrierilor lui, precedată de articolul lui Heliade[1].

Numele său este Mumuleanu, Mămuleanu sau Momuleanu. Cu excepția finalului, el indică o origină străină. Era originar din Slatina, unde se născuse în 1794. Vine de timpuriu la București, și aici se bucură de protecția și ospitalitatea banului Constantin Filipescu, în casa căruia își face educația literară. Banul Filipescu era unul dintre adversarii fanarioților și mai cu seamă ai lui Caragea, în timpul domniei căruia e surghiunit la Bucov. Mumuleanu îl urmează în exil. În familia banului, care nu era și un adversar al culturii grecești, preocupările literare nu erau absente. Educația pe care și-a făcut-o în casa lui Filipescu îi permite lui Mumuleanu cunoașterea literaturii neogrecești, a lui Christopulos în special, dar și literatura franceză este prezentă în casa banului și, grație acestui fapt, poetul pătrunde în literatura occidentală mediată de limba franceză. Dar banul moare și poetul, a cărui stare materială era precară, cunoaște toate greutățile vieții. Moare de timpuriu, în 1836, scurt timp după ce găsise căile cele mai potrivite pentru poezie.

Scrierile lui Mumuleanu nu sînt numeroase. În 1820 el face să apară la București un volum de versuri intitulat *Rost de poesii adică stihuri acum întîi alcătuite în limba românească*, cu o a doua ediție din 1822. O altă lucrare, a cărei paternitate i-a fost însă disputată, este *Plîngerea și tînguirea Valahiei asupra nemulțămirii streinilor ce au derăpănat-o*, apărută la Buda în 1825, anonim. C. Erbiceanu o atribuie lui Naum Rîmniceanu; o serie de considerațiuni ne împiedică însă s-o atribuim acestuia din urmă, care a împrumutat doar versuri din *Plîngerea*... încadrîndu-le în poema în care cînta revoluția din 1821[2]. Tot în 1825 apare la București colecția lui de satire intitulată *Caracteruri*, iar după moartea poetului, Heliade publică, în 1837, o ediție din scrierile sale sub titlul *Poezii*, care aducea o orientare literară deosebită față de colecțiile anterioare[3].

Volumul *Rost de poezii* este precedat, în edițiile din 1820 și 1822, de cîte o *Precuvîntare* care pune în discuție probleme de o mare importanță pentru epocă. În linii generale, prima precuvîntare este un imn adresat de poet poeziei trecutului, un imn adresat lui Homer, creatorul poeziei și culmea cea mai înaltă pînă la care ea s-a ridicat și pînă la care zadarnic

au încercat urmașii să se ridice. Poetul se arată orientat în literatura veche, în special în cea elină, din care reține numele lui Aristofan, Hesiod și Anacreon. Din literatura latină amintește pe Virgil și Ovidiu, a căror „fandasie", deși nu a fost puțin lucru, nu o poate egala totuși pe aceea a lui Homer. Forma cuvîntului „fandasie" e o formă grecească; ea ne indică sfera culturală în care se agita poetul în primele timpuri. Autorul amintește apoi literatura franceză, din care au apărut „duhuri și fandasii" ca Racine, Corneille și Boileau, precum și pe cea neogrecească, pe care o aprecia în operele lui Atanasie Christopulos, scriitorul care i-a servit drept unic model și îndreptar: lirica acestuia este singurul ajutor pe care literaturile străine l-au dat condeiului său, căruia el îi recunoaște mai mult dar de la natură decît cultură. Scriitorii cei care au scris „tragodii și drame, alții opere și comedii, iar alții ode și cantaturi" nu se ivesc decît foarte rar între oameni, „la cîte un veac". Faptul acesta ne pune în situația să înțelegem cît de dificilă este adevărata poezie, această „suptire materie și organ al duhului". Și modestul Mumuleanu, care a gîndit asupra problemelor de artă, se străduiește să prindă, în limba lui lipsită de termenii necesari, ideile la care a ajuns în legătură cu limba poeziei și în legătură cu raportul dintre poezie și muzică: poezia nu este altceva decît „o mișcare a simțirii, o patimă sufletească și o naștere a fandasii. Acel năluc al minții, pătimind de un ce, țese idei și păreri, alcătuind stihuri după patimi și înălțimea duhului. La această materie rîvna cea firească și duhul covîrșesc știința. Știința iaste numai pentru buna podoabă, iar nu pentru mult ajutoriu. Unde duhul fierbe ca o smoală, ajutoriul iaste firesc, numai gustul lipsește. Eu numind stihuri și poezii, nu zic alt decît un organ musicesc, lucru cel mai pătimaș și mai simțitoriu la fire. Aceste deopotrivă au putere de a domoli orice inimă împietrită. La muzică se întrebuințează stihuri și la stihuri muzică". Rîndurile acestea, în care gîndirea se zbate în năzuința ei către expresie, ne arată că pentru Mumuleanu poezia este în primul rînd sentiment și fantezie, că el știe să distingă între inspirație și tehnica dată de știință, între creație și fabricație. Știința este un ajutor neapărat numai pentru acele talente care, nefiind conduse de gust, se zbat în întunerec, „fierb ca o smoală". O „mișcare a patimilor" l-a determinat și pe el să scrie atunci cînd i-a îngăduit „slobozenia

vremii cei politicești". Și el a scris, condus de poezia lui Christopulos, nu poezie înaltă, ci niște bagateluri, „nu privind la a mea laudă, ci ca cu acest mijloc să aprinz o obștească rîvnă între cei de acum tineri", dintre care poporul își va alege pe marele lui poet.

Mai bogată este lunga precuvîntare la *Caracteruri*. Colecția este însoțită și de un vocabular — „zicerile cele străine". Autorul dezbate aici și probleme de ordin literar la o temperatură mai înaltă decît în *Rost de poezie*. Mumuleanu este convins de puterea de civilizare a poeziei: grecii „dar și celelalte neamuri din vechime și pînă acum tot prin poezie au luat începere întru învățăturile lor și poeți [i] sînt cei mai vestiți și lăudați de veacuri pentru jenia și talentul lor". De aceea se impune ca și poporul român să înceapă a cultiva filozofia, ca o înaintemergătoare a poeziei. Mumuleanu este întristat de starea nenorocită în care se găseau artele în țările române: compatrioții săi „mai bucuroși dau o sută de lei p-un mod nou ca să fie modist, decît zeace lei p-o carte, să fie înțelept". Altfel stau lucrurile în alte țări, unde cărțile se tipăresc de zece sau chiar de douăzeci de ori, lucru pe care o minte românească numai cu greu îl putea înțelege. Este timpul ca aceste lucruri să fie schimbate, este timpul să se iasă și în aceste ținuturi din labirinturile neînvățăturii. Este timpul să se încerce artele și științele. Începuturile vor fi modeste, dar trebuie să avem înțelegere pentru ele, căci „în starea în care ne aflăm acum nu putem scoate d-o dată nici poeți mari, nici autori vestiți pe care să-i primim în școalele noastre de clasici". Și în vocabularul final, care e un vocabular de neologisme, el ne arată ce înțelege prin clasic: „se întrebuințează numai cînd zic: scriitor clasic, adică vechiu, cercat și primit de exemplu în oarecare materie". Alături de acest termen, vocabularul aduce însă și alții care priveau artele. Astfel aflăm că geniul — „jenia" — e „talant, aplecare firească către un lucru prețuit și care se cuvine la duh", că poezia este „meșteșugul de a face scrieri în versuri", iar poet este acela „ce se dă la poezie, ce face stihuri"; „santimantal" însemnează „care mișcă simțirea"; iar satira este o „scriere morală, prin care să defăimeze viciile, patimile și nebuniile omenești, însemnează însă orice scriere atingătoare, prin care să defăimează un om". Se discută termenul de grație, entuziasm, ediție — care este definită ca „publicuire de o carte" —. Prin

jurnal el înțelege „niște scrieri ce ies pe toată luna ca să facă cunoscute modele de haine", iar „statua" este „chip cioplit de oarecare materie; zicem de un om care cu greu se urnește într-ale lui, că e o statuă". După cum se vede, cunoștințele în această direcție ale scriitorului nu depășesc ceea ce putea da un tratat elementar de literatură sau un dicționar scris în respectul regulilor literare ale clasicismului.

Se impune să fie discutate de asemenea și părerile poetului în legătură cu limba. Mumuleanu constată sărăcia vocabularului, o problemă de care erau preocupați scriitorii timpului și pe care fiecare caută să o vindece după metode și intuiții proprii. O gramatică, spune poetul, n-a existat vreme îndelungată, pînă la tipărirea celei a lui Ienache Văcărescu, dar străduințele acestui boier luminat n-au fost continuate de urmași și în felul acesta limba n-a putut progresa. Era timpul „să ridicăm dar voala de pe ochii noștri să vedem dezvolt folosul ce au căpătat celelalte neamuri prin cultivarea limbilor lor". Cultivarea aceasta însemnează în primul rînd îmbogățirea lexicului, fapt ce se poate realiza prin împrumuturi din limba latină. Exemplul este dat de limba rusă: ea ar putea împrumuta totul din bogata limbă slavonă și cu toate acestea nu disprețuiește nici împrumuturile din latinește. Vreme îndelungată limba română a împrumutat din slavonește și din grecește și, laolaltă cu Petru Maior, Mumuleanu crede sosită clipa în care pentru acele faceri de bine „să mulțumim slavonii, să mulțumim grecii și să îmbrățișăm pe latina maica noastră".

Precuvîntările lui aduc reflexe puternice din ideologia transilvănenilor. El știe că unii și alții nu prețuiesc limba scriitorilor din Transilvania, zicînd că nu este plăcută; dar limba literară nu poate face abstracție de ea; în alcătuirea acesteia trebuie să se procedeze după exemplul albinei care alege mierea numai din florile cele bune. Limba literară trebuie să-și recruteze cuvinte din tot lexicul. Mumuleanu apără scrierile ardelenilor și apreciază pe Maior, deși nu acceptă teoriile acestuia fără rezerve: nu trebuie să se ajungă la un latinism excesiv, după cum se ajunsese la o excesivă grecizare în Principate. Limba latină trebuie să ne ajute să perfecționăm „limba noastră cea vorbitoare"; punctul de plecare trebuie deci să fie limba populară. Din limba populară nu se vor exclude „ceale slavonești vorbe și ziceri cîte sînt dulci la au-

zul nostru și cîte sînt prea de obște în norod", în schimb termenii savanți de aceeași origine, ca și vorbele „aspre de fărîmă limba și dinții noștri" trebuie îndepărtate. În acțiunea de îmbogățire a vocabularului, Mumuleanu este un adept al introducerii neologismelor. Într-o limbă ca aceasta și-a scris el opera, într-o limbă îmbogățită, căci numai cu o limbă lucrată neamul are dreptul să se numească neam[4].

Limbile străine trebuie învățate în așa fel, încît să ne fie de un cît mai mare folos, să ne pună în situația de a cunoaște pe cei mai mari poeți ai lumii, căci Mumuleanu nu iartă pe cei care învață franțuzește numai ca să poată zice „bonjur" și „je vu saliu".

Precuvîntările dezvăluie în Mumuleanu un spirit cu puternice înclinări moraliste, un spirit care nu cruță nimic și prezintă o solicitudine specială pentru orășeni, aplecați spre desfătări, infectînd societatea cu boala cea mai primejdioasă, luxul. Nobletea nu este nici ea o chestiune de pergamente: nobleţea adevărată este „a sufletului" și ea se poate căpăta printr-o bună educaţie. Dar viciate sînt, după părerea lui, în special fundamentele morale ale familiei române. Ce educație puteau primi copiii de la doici și de la servitori, se întreabă, îngrozit, Mumuleanu, cînd mamele lor, ocupate cu plimbările și conversațiile, cu bîrfelile și defăimările, nu au timp să se îngrijească de dînșii. Lipsiți astfel de o busolă sigură în lumea morală, nu mai poate mira pe nimeni faptul că am împrumutat de la străini numai lucrurile cele mai rele. În termeni care ni-l amintesc pe Conachi, el se exprimă: „de la unii am luat desfătările, plimbările, jocul cărților și cheltuelele cele peste seama noastră... Și de la alții zavistiile, neunirea, hrăpirea, întrecerea la cinste, stricarea sîngelui și mîndria, păcatul cel neiertat". Pentru aceste păcate boierii nu vor intra în rai; au agonisit averea din bogăția patriei, dar n-au sacrificat nimic pentru poporul care i-a îmbogățit: „să facă vreun monoment santimental, precum o casă pentru săraci ce să tăvălesc pe la uliţe, vreo zidire pentru copiii ce să arunce pe la răspîntii, sau ceva cărți de științe în limba patriei pentru luminarea neamului".

Constatări de acest fel îl determină să dea la lumină cartea sa de satire, în care nu biciuia pe nimeni personal, nu vrea să defăimeze persoane, ci numai vicii: „numai pe o singură patimă o defaim". Știa că reacțiunea va veni, în special din

partea femeilor sau, cum zice el, „de la muieri": „frică-mi este", mărturisește poetul, „ca să nu ridice și rebelie asupra mea; poate că în adunările dumnealor vor face și divan, defăimîndu-mă și osîndindu-mă ca p-un cel mai rău vrăjmaș, dar eu, socotindu-mă făcătoriu de bine, nu mă tem de un senat așa de slab, al căror ministru este capriția, nici mă turbur d-o anafora ce să scrie pă aer... eu fac judecător pe oricare damă simțitoare, să judece și cele din prozăcut și cele din obzăcut și de nu vor fi adevărate toate zisele mele, atunci mă mulțumesc a fi socotit de cel mai rău flecar". Ar fi greu de aflat ce vor fi zis damele simțitoare ale timpului, cunoscînd și cele din „prozăcut" și cele din „obzăcut"; dar divulgînd aceste defecte ale societății, scriitorul dovedea vedere sigură și îndrăzneală. El dovedea de asemenea multă înțelepciune în participarea sa temperată la crezul Renașterii ardelene, în ideile sale despre limba literară, în concepția sa despre demnitatea națională, în năzuința de-a întemeia educația poporului pe o educație morală sănătoasă și de a-i da o directivă practică. El arată însă totodată și multă înțelegere pentru educația înaltă, pentru filozofie și artă. Mumuleanu nu vede în filozofie și artă elemente accesorii în evoluția culturală a societății, ci chiar încorporarea acestei culturi. Dintr-un sentiment de adorație față de filozofie, față de filozofia care luminează și ridică pe cei umili asemenea lui, a izvorît invocația următoare, în care puritatea simțirii străbate de sub straturile învechite ale limbii: „Nod sfînt! legătură a nemuririi! vino acum și la noi, dorito! destul ai fost acoperită de întunerecul varvarismului și omorîtă de fanatismul stărilor împrejur. Arată-ne nouă Eliconul și Olimbul, ca împreună cu muzele să strunăm lira lui Apolon și cîntînd c-o armonioază și dulce melodie cîntarea cunoștințelor, să ne arate ele în urmă și celorlalte nații, în scurt să ne facă frații lor și prietenii Omirilor, Ovidilor, Metastaziilor și Rasinilor".

Așa cum îi sta bine, precuvîntarea la *Caracteruri* aducea o notă satirică. Poetul este într-adevăr un spirit satiric, care vizează însă în opera sa numai defectele generale, izvorîte cu precădere din lipsa de educație. Titlul lor este edificator: *Cei mari, Lingușitorii, Nobilul făcut și nemvățat, Nobilul vechi și sărac, Bogatul mojîc, Scumpul, Ipocritul, Muierile, Mîndrul, Defăimătorul, Lăudărosul, Flecarul, Nerodul, Scolasticii.*

Prin caracterul acesta de generalitate, satira lui Mumuleanu a fost apropiată de aceea a lui Teofrast și de *Caracterele* lui La Bruyère, de care s-ar apropia nu numai prin această trăsătură tehnică, ci și prin titlu și prin temă[5]. Cu toate acestea, este o distanță uriașă între ceea ce da La Bruyère, un mare pictor al moravurilor și un mare scriitor, și ceea ce izbutea să ne dea modestul versificator român: nimic din arhitectura savantă și din stilul incisiv al operei franceze n-a pătruns în *Caracterurile* românești. Dar în opera aceasta a pătruns altceva, mai prețios pentru noi: a pătruns o puternică atmosferă românească. Portretele lui Mumuleanu încep de obicei sub exclamații:

O, ce ciudă, cît mă mir
De-al celor mari caractir!

Sau:

Ce vulpe, ce cîne mut
Este omul prefăcut!

Zugrăvirea caracterelor este făcută în general cu vopsele groase, cele mai groase pe care poetul le găsea în băcănia lui artistică:

Ce vită, ce dobitoc
Omul bogat cu noroc!
Nu e alt acest bogat
De cît un bou nenvățat,
Umblă, s-arată fălos
Ca un taur în gît gros.

Dar dacă deficiențele artistice sînt atît de vizibile în opera lui Mumuleanu, aceasta se valorifică totuși pe alte planuri. Ca un fir conducător străbate de la un capăt la celălalt al ei revolta înăbușită față de nedreptatea socială. Coșmarul poetului sînt oamenii suspuși care în general nu-și merită situația: bogații, boierimea recentă, care n-a avut încă timpul să-și cureță de sînge ghearele hrăpărețe, boierimea scăpătată de care societatea nu are nici o nevoie. Ei pun distanțe uriașe între ei și lumea de rînd, distanțe ca de la cer la pămînt.

Trîndavi, nestatornici, mincinoși, „diplomaticoși", ei așteaptă din toate părțile lauda și închinăciunea: vor ca lumea toată să-i creadă că sînt „galanți, sînt nobili, sînt figuranți". Și constatînd că ei toți:

Ziua umblă la plimbări
Noaptea șed la desfătări

poetul nu se poate împiedeca să nu bată monedă dintr-un adevăr de o palpitantă noutate, descoperit de el:

Toți acei mari și bogați
Sînt foarte nerușinați.

Nu-i plac însă nici nobilii scăpătați, care umblă cu pergamentele lor nobilitare în mînă, cerînd, ajutor de la conducători. Merite n-au: nu sînt nici „autori", — să reținem această statornică preocupare a poetului pentru progresul literaturii —, nici juriști, nici literatori, chimiști, matematicieni, teologi sau fizicieni. Și nu-i plac nici nobilii parveniți, ignoranți și fuduli, care

Umblă țanțoși, gentilomi,
Ca un pițigoi prin pomi.

Noblețea adevărată constă pentru poet în învățătură, blîndețe, iubire de dreptate, purtare binevoitoare față de toți — ea este așadar o noblețe de caracter. Celorlalți nobili, care ajung în „vrednicii" numai prin „dări multe de mii", scriitorul le spune verde părerea sa:

Că cu mii pot și măgari
A să face nobili mari.

Interesați sînt cu toții: și „bogatul mojîc", pentru încondeierea căruia poetul recurge la comparații așa de drastice, și lingușitorii, care știu ce se discută și ce se plănuiește în cabinetele diplomatice și ce vești aduc curierii sau scrisorile particulare — toți întrupează egoismul cel mai ordinar, toți

Caut enteresul lor
Nu le pasă dă-i de mor,

sau, pentru că puterea lui de invenţiune nu trece de anumite limite:

Caut enteresul lor
Nu le pasă de popor.

In condeie ascuţite sînt zugrăviţi „scolasticii", prin care scriitorul înţelege pe profesori, pe doctori, pe cei hrăniţi de muze. Îndată ce unul s-a lămurit puţin asupra misterelor unui substantiv sau adjectiv, se crede „autor", „literator", se crede „pe el/ Cum că e Aristotel", şi întreprinde certuri uriaşe cu confraţii pentru orice nimic gramatical — aşa cum au făcut de altfel filologii tuturor neamurilor şi tuturor timpurilor. Cei care se ridică pînă la practica versificaţiei îşi au codul lor aparte după care operează:

Nu cat curgeri de idei
Nu umblă după gust ei
Ci să fie potrivit
Unul cu-altul la sfîrşit.

Nici un doctor nu ţi-ar vorbi decît de bolnavul pe care s-a întîmplat să-l vindece:

Iar de cîţi a răposat
Nu spune cum i-a sculat.

Orice zugrav ce lucrează cu cărbune de teiu se crede un Rafael, şi cel mai prost muzicant, un Orfeu; de aceea, după ce

... tuşeşte cîte-un ceas
Pînă se drege la glas,

el cîntă

Pa, pa, pa, vu, ke, ga, di,
Ke, ga, di, vu, ke, zo, ni.

Satira din *Caracteruri* care l-a preocupat mai de aproape pe scriitor se cheamă *Muierile,* fiinţe cărora el are amabilitatea să le spună uneori şi „fămei".

Ce gusturi și ce idei
Ce capriții la fămei!

Ele toate sufăr de o boală fără leac: moda. Moda le face să plîngă, moda le face să fie bolnave, moda le-nvață toate viciușugurile. Și în timp ce ele se-mpodobesc după pofta inimii, bieții bărbați rămîn „marțafoi, nătăfleți, gugumani, boi". După cum se vede, arta figurației operează în poezia lui Mumuleanu pe animale domestice. Nici pentru femei nu recurge scriitorul la alte domenii ale naturii: ele nu sînt stele sau flori, ele sînt „gîște", și încă gîște care „gărăesc", adică bîrfesc pe ceilalți. Educația lor? De cărți serioase nu știu și atunci cînd citesc, citesc

Romanțuri ce le smintesc,
Nu citesc lucru moral,
Ci vr-un roman pastoral.

Există totuși anumite lucruri pe care ele le cunosc foarte bine:

Știu fabrici și prăvălii
Unde se vînd alifii
Și văpsele, ce le fac
Tinere, frumoase-n vac.

Toate aceste preparative sînt făcute în vederea marei bătălii, acea Termopile din istoria unei căsnicii — înșelarea soțului. Mintea lor ușuratică e-n căutare de lucruri pestrițe:

Unde văd tineri galanți
Frumoși, modiști, figuranți,
Ele se tot nebunesc,
Mai tare se izmenesc.

O tactică savantă este necesară ca să facă pe bărbați să creadă că ele, care „umblă de iubesc", care „tratarisesc amor", se tem totuși să nu fie înșelate de ei. Natural, ele toate par însăși cumințenia și fidelitatea, și în fond:

S-arăt toate-ntru-un cuvînt
Juno, Penelop că sînt,

Dar oricum s-ar arăta
Vericare e Dalila!

Tabloul este întunecat și înseninarea nu este posibilă din nici o parte. Scriitorul cunoaște orînduielile firii, știe că puterile mărginite ale omului nu sînt în stare să schimbe făpturile bunului Dumnezeu și el exprimă lucru acesta cu resemnare:

Capul lor de l-ar strica
De ce știu nu s-ar lăsa.
Și-a le strica capul tot
Meșteri cu mașini nu pot.

Alături de satiră, Mumuleanu cultivă într-o mică măsură și fabula, precum și poezia ocazională. Debutul său în poezie se făcuse sub o altă zodie: discipol al lui Christopulos, el cultivă în *Rost de poezie* poezia bahică și erotică de stil anacreontic. Versuri ca cele următoare ne dau o idee despre capacitatea lui în această materie:

Săraci și cu stări
Staţi pe buţi călări;
Barim cît trăim
Să ne veselim.

Sau:

Voiu să beau, să fiu beat mort
Inimă rea să nu port,
S-aud cepul scîrțîind
Și ploschița gîlgîind.

Versuri ușoare, asemenea cărora găsim multe altele și la el și la alți scriitori ai timpului, — la un Anton Pann bunăoară. Ele toate ne îndrumează către Christopulos, ale cărui poezii cuprind adesea atmosfera, tema și amănuntul din poeziile românești ce ne interesează. Mă refer în primul rînd la o celebră melodie a vinului, care pictează plastic în sunete gîlgîitul vinului sorbit din ploscă.

Și iubirea este cîntată, în 1820, de Mumuleanu pe o coardă tot atît de fină. El înțelege rostul variațiunilor și își orchestrează sentimentele după un tipic special. Astfel versurile:

Voiu să fiu amorezat
Să trăiesc tot desmierdat

devin cu ușurință:

Voiu să trăiesc răsfățat
Și să mor amorezat.

Rost de poezii, în care întîlnim astfel de versuri de iubire și de beție, aducea și o *Odă rîvnitoare spre învățături,* pe care mulți o socotesc scrisă cu prilejul deschiderii școlii românești a lui Lazăr. Oda ne interesează prin faptul să ni-l arată încă de la acea dată oglindind ideile Renașterii transilvane: un glas din Olimp cheamă pe strănepoții romanilor să se îndrumeze către „muzeu", către cultură, ei trebuie să se împodobească cu „podoabe musicești", să cultive limba și filozofia:

Limba silit s-o lucrați
Cu unealte măiestrești
Rod în lumină să dați
Din buze filosofești.

Versurile sînt într-adevăr „rîvnitoare", dar aceasta este singura lor calitate. Mumuleanu aduce într-însele dovada unei intuiții confuze a problemei celei mari a zilei pentru cultura română, problema limbii. Limba trebuie „canonisită" „cu cuvînt gramaticesc", ea trebuie altoită pentru că numai așa poate da „rod gramaticesc" sau „rod filosoficesc", numai în felul acesta putem „cu ea să filosofăm". Scriitorul cultivă limba nu cu scopul de a o latiniza, ci de a o face capabilă să explice idei filozofice. Mumuleanu urmărea și aici, ca în introducerea analizată, cultura limbii și rafinarea ei, stilizarea în sens muzical — atitudine care-i e familiară și lui Conachi și care ne face să credem că, pentru scriitorii din Principate, principiul latinist era corectat într-o mare măsură prin cerințe estetice, active în procesul de modernizare a limbii.

Cu vremea însă, poetul se sustrage acestei atmosfere și se îndrumează către meditația și poezia religioasă de esență preromantică și romantică, dar și către poezia filozofică în stilul secolului „Luminilor". Această complexitate de teme și

această bruscă înălțare a tonului caracterizează colecția de *Poezii* din 1837, care aduce alte preocupări, aduce o gîndire mai adîncă, o limbă mai puternică și un vers a cărui fluiditate nu se mai poate confunda cu superficialitatea[6]. *Începutul omului și starea orășenească* pune în discuție una dintre marile probleme dezbătute de filozofia „Luminilor", aceea a dezvoltării societății omenești. Singur în mijlocul naturii, omul se simte, la începuturile sale, slab și primejduit:

Se nemernici pre cîmpuri, de hiară fu spăimîntat,
Gol, flămînd, nenorocitul de iarnă fu strîmtorat
Pădurea-i era lăcașul, văzduhul coperămînt,
Cîmpiile îi fuse țarini, așternut golul pămînt.
Coperit cu piei, cu frunze, sub senin adăpostit,
Pricepu trista sa soartă și spre ce este zidit.

Mîntuirea o caută în însoțirea cu alții și astfel ia naștere viața socială, care în primele timpuri se mărgini la forme simple, în care omul cunoscu fericirea. Mai tîrziu apărură însă patimile care merseră crescînd în ritmul în care creștea și civilizația. O nenorocire fu și apariția lui Plutos, care făcu deosebire între săraci și bogați, statornicind astfel inegalitatea dintre oameni. Și încheierea, revenirea la concepția că omul nu poate fi fericit decît ducînd o viață simplă, nu însemnează revenirea la poezia pastorală, ci sublinierea puternică a unor soluții rousseauiste. Soarta omului, a omului în sine și față de divinitate, preocupă pe Mumuleanu și în poezia *Omul*, poezie care se resimte de influența Psalmistului și care se apropie în oarecare măsură de *Essay on Man* a lui Pope. Încheind cu recomandarea supunerii față de Dumnezeu, poezia năzuiește să dea o cît mai completă definiție a omului, și o dă printr-o concentrare statornică de opoziții:

El e stîlp ce-l înfășoară două mari împotriviri
Nemurirea — faptă bună, poftele de răzvrătiri.
El e armă ce doboară cîtățimi de vrăjmășii,
El e vas iar care poartă sarcini de ticăloșii.

Concepția preromantică a labilității lucrurilor omenești, a călătoriei lor către ruine, se desprinde din nenumărate pasaje ale operei poetului. Ea formează și tema celor două poezii

intitulate *Vremea*, dintre care una, un modest precursor al *Glossei* lui Eminescu, se impune să fie citată:

Vreme-nalță și rădică,
Vremea face, vremea strică,
Vremea suie și coboară,
Vremea surpă și doboară,
Vremea schimbă și preface
Și războaiele și pace,
Vremea toate răzvrătește,
Schimbă și schimonosește.
Vremea pe vericine-nvață
Vremea-i dascăl și povață,
Vremea din liniște bună
Face vînturi și furtună...
Toate sînt de vreme-aduse,
Toate la vreme supuse.

Influența Psalmistului se împletește adeseori cu aceea a romantismului depresiv, dar nu rareori aceasta din urmă își sună în toată puritatea ei melodia proprie. Acesta e cazul cu poezia *Toamna*, care transpune la o mică distanță poezia cu același titlu a lui Lamartine:

Păduri, frunze-ngălbenite,
Crînguri, lunci, munți desvăliți,
Țarini, vii fără verdeață,
Cînd iar să v-acoperiți?

Sub influența conjugată a scrierilor religioase, a *Meditațiilor poetice* și a *Armoniilor* lui Lamartine, a luat naștere poezia religioasă a lui Mumuleanu. *Miezul nopții, Clopotul, Pocăința, Amor către Dumnezeu, Cîntare către Dumnezeu, Munții* — iată titlul celor mai de seamă poezii pe care el ni le-a dat în ordinea aceasta și care fac dintr-însul un precursor al genului în literatura română. Pasaje izolate s-ar putea cita din fiecare, în primul rînd din *Cîntare către Dumnezeu*, în care căldura adorației încarcă versul cu sonorități grave:

El în Israil e mare
Cîntă-i în Sion cîntare!

Ca Solomon lui zidește
Templu-n sineți, și-l cinstește;
El este minunat foarte,
Zi-i: Sfinte fără de moarte,
Slavă și mărire ție,
În tot veacul fie, fie!
Osana, sfînt ești tu, sfînt,
În ceruri și pe pămînt!
Ca Aaron în tron sfințire
Să-i înalți tu lui mărire...

sau din poezia *Munții,* în care poetul izbutește să sugereze sentimentul puterii divine prin crearea unei energice viziuni a masivului:

Stîncile spre lăcuință
Hiarălor el le-a făcut,
Și d-a sa tărie mare
Lumea toată s-au umplut.

Mumuleanu nu este cu toate acestea un poet de amplitudini lirice; poezia lui se mișcă pe unde scurte și nu rareori elanul sentimental al romanticului este sugrumat de intruziunea meditației pe suporturile raționaliste ale secolului al XVIII-lea

Mumuleanu este un reflex al concepției formulate de Renașterea ardeleană, dar un reflex îndepărtat oarecum, în care anumite exagerări au fost corectate. El ne interesează prin concepția lui în materie de educație morală și artistică, prin năzuința lui de a așeza societatea pe puternice temelii morale și de a-i fixa idealul în lumea superioară a filozofiei și artei. Și dacă opera sa poetică nu s-a realizat niciodată în înălțimea adevăratei arte, evoluția poetului este totuși caracteristică pentru poezia română: plecînd de la manifestațiile de periferie artistică din *Rost de poezii,* în care scriitorul se zbate sub influența puternică a lui Christopulos, el se ridică în *Poezii,* datorită contactului cu literatura romantică, într-o atmosferă de spiritualizare înaltă, în care poate lua naștere o poezie religioasă de altă natură decît molitvele lui Ienăchiță Văcărescu. Apele nu s-au limpezit încă, dar tocmai prin această oscilare între cele două secole se caracterizează scriitorul, și printr-însele devine el un element caracteristic pentru epocă. Dar evoluția

ce se oglindește de-a lungul operei sale nu este numai un reflex al evoluției concepțiilor în epoca sa, ci și manifestarea unei trăsături temperamentale. Poezia religioasă în care el ancorează în cele din urmă este lumea cea mai prielnică pentru umilitul Mumuleanu: suflet îndurerat de nedreptățile pe care le trăia, durerea lui, care este ispitită uneori de critică și satiră, nu se convertește în cele din urmă în revoltă deschisă și permanentă, ci în renunțare și rugăciune.

Un poet de tranziție, ca și Barbu Paris Mumuleanu, este și Gheorghe Asachi, dar una din trăsăturile lui particulare este faptul că poetul nu pleacă de data aceasta de la postclasicismul secolului al XVIII-lea, de la „Lumini", ci pleacă de la clasicismul antic horațian, întinde brațe timide în romantism, dar rămîne mai ales atașat preromantismului. Ceea ce caracterizează opera sa poetică este faptul că punctul de sosire este și mai sărac și mai puțin afirmat decît punctul de plecare[7].

Familia lui Asachi era, probabil, de origine ardeleană. Trăind mult timp în contact cu lumea poloneză, ajunge să fie numită uneori Asakievici. Tatăl său, Lazăr Asachi, a fost preot[8]. Îl întîlnim cîtăva vreme preot de regiment în armata rusească, iar după aceea protopop de Hotin. Între anii 1795—1803 se stabilește la Lemberg, unde în mod indiscutabil a fost în legătură cu Budai-Deleanu. În timpul războiului ruso-turc din 1806, Lazăr Asachi se retrage la Seres în Grecia, iar în 1821, în timpul revoluției, în Basarabia, unde însoțește pe mitropolitul Veniamin. Către sfîrșitul vieții, Lazăr Asachi se călugărește și își ia numele de Leon. Moare în 1825.

După întoarcerea din Polonia, Lazăr este unul dintre cei mai apropiați de mitropolitul Veniamin, a cărui activitate religioasă o sprijină. Lui i se datora traducerea unei lucrări în care era vorba de soarta schimbătoare a neamului omenesc, de ceea ce în literatură, însemnează tema „fortuna labilis". Opera, intitulată *Jucăreia norocului* și publicată în 1816, e o lucrare caracteristică pentru literatura preromantică. Și tot către preromantism ne duc și alte lucrări ale sale, traducerea nepublicată a *Nopților* lui Young și aceea a *Bordeiului indienesc* de Bernardin de Saint-Pierre, publicată la Iași în 1821.

În aceste preocupări ale tatălui ar trebui să căutăm un punct de plecare pentru explicarea unora din simpatiile literare ale fiului. Dar cum aceste manifestări ne duc către sfîrșitul ac-

tivității lui Lazăr Asachi, problema se poate pune cu tot atîta îndreptățire în sens invers: nu ar fi posibil ca îndrumarea către preromantism a tatălui, preocupat pînă atunci numai de probleme bisericești și de morală creștină, să fie mai degrabă un reflex al activității fiului? Gheorghe Asachi are prilejul să-și arate și mai tîrziu admirația față de un scriitor cum era Bernardin de St.-Pierre. Vorbind, în *Albina românească* din 5 februarie 1831, de traducerea făcută de Iancu Buznea din acest scriitor *(Paul și Virginia)*, el pune în lumină fericirea traiului în natură și nenorocirea ce se leagă de viața civilizată. Oricare ar fi însă explicația la care ne-am opri, faptul merită să fie reținut, deoarece el își are importanța sa pentru literatura românească pe de o parte, iar pe de altă parte el capătă o semnificație specială atunci cînd ne raportăm la opera poetică a lui Asachi.

Acesta s-a născut la 1 martie 1788 la Herța, localitatea de origine a mamei sale și a murit la 12 noiembrie 1869. Stabilit de la vîrsta de 7 ani la Lemberg împreună cu familia, el își începe acolo studiile, pe care le continuă și după 1803, data la care părinții săi se întorc în Moldova. În 1804, așadar la 16 ani, el obține titlul de doctor în filozofie și diploma de inginer civil și se întoarce în țară, unde nu rămîne decît foarte puțin[9]. Anul următor el pleacă la Viena pentru căutarea sănătății și pentru continuarea studiilor. În capitala Austriei el face studii de astronomie, adîncește cunoașterea limbii germane și se inițiază în artele plastice și în literatură, în special în literatura dramatică[10]. În 1808 părăsește Viena și se îndrumează către Italia. La 11 iunie ajunge la Roma, după ce se oprise în mai multe orașe ale peninsulei. La Roma, unde rămîne pînă în 1812, face studii de arheologie și epigrafie, studiază arta poetică și literatura italiană cu abatele Tarengi și lucrează în artele plastice, în pictură și în sculptură, în atelierele Keck și Canova.

Care erau directivele spirituale ale poetului la data la care el se întorcea în Moldova?

Devenit oraș austriac, Lembergul avea ca limbă oficială limba germană, ca limbă a relațiunilor personale zilnice pe cea poloneză și ucraineană, iar ca limbă de instrucțiune, limba latină. Instrucțiunea, care în aceste centre se resimte încă de influența bisericii catolice, se întemeiază într-o largă măsură pe cultul clasicismului latin. La acestea se mai adaugă prezența

unora dintre reprezentanții Renașterii ardelene — un Budai-Deleanu, un Samuil Vulcan; astfel poetul ajunge să-și consolideze în această vreme o puternică bază clasică, pe care avea să se desfășoare mai tîrziu activitatea sa poetică, pentru a cărei înțelegere trebuie să ne raportăm mereu la poeții latini, în special la Horațiu. Lembergul se resimțea însă și de influența literaturii curente, în care se împleteau date desprinse din preromantism și din postclasicism, din „Lumini". Dar „Luminile" nu-l atrag pe scriitorul moldovean decît într-o mică măsură. Ele constituiau un climat favorabil pentru un spirit josefinist cum era Budai-Deleanu, dar nu și pentru Asachi, care nu aducea decît într-o măsură cu totul redusă gustul pentru lupta politică, a cărui curiozitate n-a bruscat niciodată barierele ridicate de gîndirea oficială a statului.

La Viena, preocupările sale științifice se îmbină cu cele artistice. La data cînd el ajungea acolo, capitala Austriei trăia încă ecouri îndepărtate din poezia arcadiană italiană. Metastasio, poetul curții, murise; dar opera lui prelungea încă interesul pentru Arcadia, pe care îl surprindem la începutul secolului trecut și în literatura română. Tot la Viena Asachi cunoaște opera dramatică a lui Kotzebue. Imitator de mîna a doua a lui Molière în cea mai reușită parte din opera lui, Kotzebue cultivă copios în unele drame ale sale speța înlăcrimată a dramei moderne, drama „larmoyantă", al cărei patetism și ale cărei istericale au cucerit scenele europene în primele decade ale secolului precedent, și-l cuceresc și pe scriitorul român.

În viața artistică vieneză erau puternice ecouri italiene. Viena este, la data aceea, capitala unei monarhii care cuprindea și Galiția și o parte din provinciile italiene; studiind la Lemberg sau la Viena, Asachi se găsea în cuprinsul aceluiași stat. Și nu se depărtează prea mult de el nici cînd, în 1808, el pornește la Roma, să soarbă arta italiană la izvoarele sale. La Roma își trimisese Ardealul pe fiii săi cei mai aleși. Dar aceștia erau suflete însetate de cunoaștere adîncă, muncite de marile probleme sociale ale timpului, flagelate de starea nenorocită în care se zbăteau mulțimile românești. Pentru toți aceștia, Roma nu trăia decît prin istoria ei cea mai veche, ea era adusă la funcțiunea de argument istoric în lupta pe care ei o duceau. Singurul scriitor din Renașterea ardeleană care ar fi putut cunoaște în Italia și altceva decît elocvența ruinelor, Budai-De-

leanu, n-a avut fericirea să meargă acolo. De data aceasta se îndrepta spre Roma un om îndrăgostit de artă, un om care urmărea pretutindeni puritatea liniei și armonia sunetelor. După eruditi, Roma chema la sine pe artiști. Importante în timpul șederii la Roma sînt mai puțin studiile de arheologie și epigrafie, și mai mult adîncirea artei poetice italiene și studiile de literatură italiană pe de o parte, studiul sculpturii și al picturii pe de altă parte. În atelierele sculptorului Canova, el este coleg cu Bianca Milesi, femeia care avea să rămînă totdeauna pentru el un ideal și un regret. Bianca Milesi era un spirit ispitit de gîndirea timpului. Citise pe Condillac, pe Voltaire, și aceste lecturi erau de natură să radieze în jurul ei preocupări ce caracterizau „Luminile". Dar ea citise și pe Rousseau și pe Volney, din care împrumutase concepția de artă și sentimentalitatea preromantică. Obiect de căpetenie al atențiilor lui Asachi în timpul șederii la Roma, Bianca Milesi prelungea asupra prietenului său preocupările sale literare. Și dacă acesta s-a lăsat mai puțin ispitit de Condillac și de Voltaire, simpatiile ei preromantice aveau să lase urme în scrierile prietenului ei. Dar Bianca Milesi îmbogățea registrul simpatiilor scriitorului român și în altă direcție: unul dintre scriitorii italieni pentru care acesta a arătat o mai mare înclinare, Alfieri, număra și pe Bianca Milesi printre cei mai devotați preoți ai cultului său[11].

Cu această bogăție sufletească se întorcea Asachi în Moldova, în 1812. Napoleon pornise campania împotriva Rusiei și comandantul francez al Romei, generalul Miolis, spusese tînărului moldovean să se întoarcă în țară, deoarece împăratul francez intenționa să restabilească regatul Daciei și pentru aceasta era nevoie de oameni ai țării, cu pregătire superioară. Și el pleacă, despărțindu-se pentru totdeauna de ceea ce îi încălzise mai mult sufletul și ducînd cu sine regrete puternice și speranțe lipsite de orice îndrăzneală. Sufletului său calm, făcut să salte în ritmul lipsit de învolburări al mării sudice, avea să-i lipsească în viitor lumina soarelui mediteranean și claritatea peisajului latin. În felul acesta, poezia lui, care pornește din izvoare sufletești diferite și prinde preocupări diferite, avea să fie în primul rînd un moment izvorît din cultul pentru Italia, în care dorințele vii ale poetului se împletesc cu nostalgiile sale peninsulare.

La data cînd se întorcea în Moldova, el aducea așadar o largă orientare literară, în care se descifrau cu ușurință puternicele elemente desprinse din clasicismul latin, în care se descifrau note preromantice și bogate adeziuni la literatura italiană, de la Petrarca, prin Arcadia, pînă la Risorgimento[12]. Și el aducea de asemenea o relativă inițiere în artele plastice. Dar ceea ce era mai ales într-însul, înclinarea poetică, nu avea să fie niciodată valorificat pe deplin: plecat de copil din țara lui, realele lui însușiri poetice aveau să fie ruinate de stăpînirea nesigură a limbii. Și un poet care nu stăpînește în adîncurile ei limba este ființa cea mai nenorocită: este ca un pictor care-și pierde vederea, ca un cîntăreț care-și pierde vocea. Întors, Asachi nu găsi aici o Dacie a lui Napoleon, ci o Moldovă sub regim fanariot.

Asupra activității sale culturale nu voi insista decît o clipă[13]. În 1813 organizează școala de ingineri civili din care avea să iasă în 1818 cea dintîi serie de ingineri pregătiți în limba română. Asachi face aici cursuri de matematici, de geodezie, de arhitectură, lucrează încă de pe acum și publică mai tîrziu diverse tratate de matematică, algebră, trigonometrie, geodezie, geografie. El sprijină de asemenea reorganizarea, în 1820, a Seminarului de la Socola, pentru care aduce din Ardeal o echipă de profesori (Iosif Manfi, Ion Costea, Vasile Popp, Vasile Fabian Bob). Între anii 1822—1827 el este trimis ca agent diplomatic al noului domnitor la Viena. După întoarcere, în 1828, el organizează cunoscuta Școală Vasiliană care avea să dea naștere cevamai tîrziu Academiei Mihăilene, prima formă a Universității din Iași. Inaugurarea Academiei Mihăilene are loc la 16 iunie 1835, cînd Gh. Asachi, referendarul școlilor din Moldova, ține un discurs în care face istoricul învățămîntului de acolo. Anul următor el întreprinde primele demersuri pentru organizarea Conservatorului filarmonic, care avea să se deschidă în 1837. Asachi a fost preocupat și de popularizarea cunoștințelor științifice în mase cît mai largi, cu scopul acesta înființează în 1840 publicația *Icoana lumii*, care apare cu întreruperi în 1840—41 și 1845—46. Apoi el se arată preocupat și de educația poporului de jos, căruia îi pune la dispoziție *Foaia sătească*, apărută în 1839 și pe care avea s-o conducă un timp și Mihail Kogălniceanu. Acesta publică în ea articole cu caracter propagandistic și cu idei de orientare democratică. Datele comunicate pînă în clipa de față ne dau putința să urmărim pe de o parte concepția socială și po-

litică a scriitorului, iar pe de altă parte să desprindem și liniile mari ale concepției sale literare. Gheorghe Asachi e mai presus de orice un factor de cultură și trebuie înțeles ca atare.

In *Albina românească* din 2 aprilie 1831, vorbind despre programul ziarului, el făcea afirmația că ziarul este „metodul practic al culturii naționale", iar în *Patria* — ziar care înlocuiește în 1858 *Gazeta de Moldavia* — el susține din primele numere (nr. 7 din 18 decembrie 1858) că ziarul, care era pe linia programatică a *Albinei românești* și a *Gazetei de Moldavia,* practică principii conservatoare și luptă pentru progresul real și moral. Asachi este într-adevăr un conservator, pe care ideile politice noi nu-l ispitesc. Educat în Austria lui Metternich, el nu înțelege în nici un fel rostul marilor schimbări, al marilor izbucniri sociale; pentru el, totul trebuie să se petreacă lent, progresul să fie încet, dar să fie real și moral. Nimic nu este mai ilustrativ pentru concepția sa decît opinia exprimată de *Albina românească* (IV. nr. 10) în legătură cu desființarea de justiție a sectei saint-simoniene în Franța. La rubrica „Franția", Asachi spune: „Cetitorii noștri cunosc informarea unei nouă secte, a căreia temei este deopotrivă împărțirea averilor între oameni, prin care dogme acest eres cîștigă pe toți acei ce au puțină avuție sau nicicum. Asupra acestora, Monitorul Franței din 11 Ghenarie cuprinde următoarele: Procurorul crăiesc au închis eri sala unde se adunase secta sansimisoniștilor (sic). În altă casă s-au sefecstruit hărtiile acestei societăți care s-au părît înaintea giudecății de călcarea bunei rânduele. Închiderea au urmat fără vreo împotrivire ci toate mădulările secției în pace s-au împrăștiet". Simplă notare fără nici o atitudine, fără nici un comentariu în fața acestui eveniment. În Muntenia, Heliade Rădulescu se arăta preocupat de problemele socialiste și deschide coloanele ziarului său lui Teodor Diamant, care își publică aici articolele. Această atitudine conservatoare își asociază în ordine politică o atitudine rusofilă. Concepția sa conservatoare își are corelatele sale în ordine literară. Asachi este, după cum am spus mai înainte, puternic atașat conceptului clasic al literaturii, ceea ce nu însemnează însă că el nu suferă într-o măsură oarecare și atracția preromantismului: Young, Gray, Ossian sînt prezenți în operele sale, după cum este prezent și Alfieri, el însuși în bătaia vîntului preromantic. Este drept că ziarele lui Asachi trădează preocupări și în legătură cu romantici ca Lamartine sau Hugo, este drept că el este ispitit de figura unui

Schiller sau Goethe. Asachi este totodată unul dintre marii admiratori ai poetului polonez Mickiewicz — poetul emigrației revoluționare poloneze. Și este semnificativă această admirație pentru un mare revoluționar din partea scriitorului român, care, în ordinea acțiunii, n-a adus nici un serviciu nici unei revoluții. Ea arată că, în adîncul lui, sufletul poetului român era făcut să vibreze și pentru alte valori decît cele moștenite și consacrate. Pentru că Asachi a fost, prin poziția sa, un oficial, un om al regimului dominant, a fost — la noi — un om al Regulamentului Organic. Director al învățămîntului din Moldova, poet de curte, el, care aparținea în fond burgheziei intelectuale, a adoptat idealurile și interesele clasei boierești și le-a servit cu toată fidelitatea. Ușoarele lui ispite revoluționare și timoratele lui propensiuni în lumea romantică sînt izbucniri, repede înăbușite, ale fondului inițial. El figurează de altfel în comisia ce redactează Regulamentul Organic, face parte din comisia ce prezintă proiectul acestui Regulament țarului pentru aprobare; este omul devotat al lui M. Sturza și cînd acesta este înlocuit cu Grigore Ghica, devine poetul oficial al noului domnitor. Poziția aceasta de poet aulic definește mai bine decît orice atitudinea lui Asachi. În 1848 este adversar al revoluției, în 1859 adversar al Unirii, în 1866, după detronarea lui Cuza, el se pare că figurează printre cei ce urmăreau din nou separarea Moldovei de Muntenia. Această consecvență care ne întîmpină din partea lui ori de cîte ori este vorba de fixat o nouă directivă vieții politice a țării sale ne arată că pulsul lui intelectual a bătut totdeauna în ritmul lent al Sfintei Alianțe, dirijat de bagheta obosită a lui Metternich[14].

Opera lui Asachi este foarte variată. În afară de manuale de matematici, geodezie și geografie, pe care le-am amintit, el a dat unele traduceri de cărți religioase din rusește (*Învățătură cristiană, 1836*), a tradus *Istoria Imperiului rus* a lui Kaidanov (1832—33), a căutat să dea o istorie a Moldovei, pe care o împarte pe cadre (Cadrul I și II în 1833), a publicat mai multe rapoarte în legătură cu învățămîntul în Moldova, precum și o gramatică româno-latină (*Sintaxa*, 1840).

Dar nu prin aceasta trăiește Asachi în literele române. Vom nota mai întîi în ordinea cronologică a apariției lor lucrările sale poetice, iar după aceea ne vom opri asupra celor mai semnificative. Trebuie observat însă că apariția acestor opere în volum nu corespunde cu data alcătuirii lor; cele dintîi în-

cercări poetice ale sale datează de pe vremea cînd era la Roma, cea dintîi colecție de poezii publicate de el datează din 1836. În 1854 apare ediția a doua a acestei colecții, iar în 1863 ediția a treia. Natural, edițiile diferă între ele prin cuprinsul lor. Înainte de apariția primei ediții, el publică însă o odă *Către neamul Moldovei,* în 1822, cu prilejul suirii pe tron a domnitorului Ioniță Sandu Sturza, iar înaintea acesteia publicase, în 1821, însoțind textul *Bordeiului indienesc* tradus de tatăl său, un sonet care, refăcut, avea să dea cunoscutul sonet *La introducerea limbei naționale în publica învățătură.* Din 1836 datează și colecția lui de *Fabule alese,* care aveau să apară după aceea în mai multe ediții. Trebuie amintită și bogata lui activitate dramatică. Asachi organizează reprezentarea în 1816 a idilei *Mîrtil și Hloe,* pe care avea să o publice în 1850. Lucrările în această ordine se succed cu rapiditate și, în afară de cîteva momente originale, ele sînt traduceri, cele mai multe după autorul care-l impresionase mai mult pe vremea cînd era la Viena, Kotzebue: *Lapeirus, Văduva vicleană, Pedagogul, Fiul pierdut.* La aceasta se adaugă nuvelele sale istorice, dintre care unele apar în românește la date diferite. În volum ele se publică în limba franceză la Iași, în 1859 și în limba română în 1867[15].

Asachi este lipsit cu desăvîrșire de putere dramatică și de intuiția istoriei, două calități la fel de necesare, fie că este vorba de drama sau de nuvela istorică. Teatrul său, care cultivă adeseori spectaculosul, nu izbutește să prindă în firele unei acțiuni motivate imaginea unui singur personaj viabil. Fie că este vorba de Petru Rareș — o mare slăbiciune a scriitorului — fie că este vorba de Elena sau de Voichița, el aduce în scenă fantoșe care se mișcă automat, pozează melodramatic și debitează moral și patriotic, pentru ca în cele din urmă să dispară, lăsînd regretul că au părăsit cadrul I sau cadrul al II-lea din istoria Moldovei și au descins în lumea viețuitoare. Asachi ignorează tehnica dramatică, se împiedecă în evenimente și nu cunoaște omul. Aceasta nu numai în legătură cu drama istorică. Viața actuală, pe care o absorbea zilnic, îi era totuși la fel de străină. Exemplul cel mai potrivit ar fi cunoscutul lui „idil cu cîntece" *Țiganii,* în care un țigan bucătar, care a călătorit la Paris cu stăpînul său, se-ntoarce de acolo franțuzit: „bun ciur", adică bonjour, „mon cher cumnate", „Monsiu Cioroi coma vu poartă". N-are ascuțișuri, spiritul lui Asachi; este lat și moale și nu se poate aduna[16].

Scriitorul este însă laborios, el n-a cunoscut oboseala. Teatrul lui istoric se completează cu nuvela istorică. Asachi a avut intenția să prezinte, literaturizată, istoria țării sale. Am spus că romantismul a adîncit particularul, ceea ce însemnează că a adîncit istoria națională a popoarelor, marele rezervor de coloare particulară. Și Asachi a sacrificat acestei mode: a desprins din istoria țării sale personaje cărora le-a dat aparatura romantică, dar seva istoriei i-a scăpat și de data aceasta. Neverosimilul situațiilor și anacronismele sînt abundent cultivate în toate nuvelele sale istorice. Iată spre exemplu pe *Dragoș. Restatornicitoriul Domniei românilor în Dacia-transalpină, numită după aceea Moldova, la anul 1352.* Dragoș logodește pe fiul său Bogdan cu Branda, fiica lui Susman, domnitorul românilor și bulgarilor de peste Dunăre. Fata pornește cu un cortegiu către Maramureș, dar are nenorocul să fie prinsă de Haruboe, hanul tătarilor de la Romidava. Ea este salvată totuși de niște români de la curtea lui Haruboe, care — faptul este notabil —, o fac din patriotism. Unul dintre acești români, descoperit de han, este spînzurat de un copac. Dar tocmai de acel copac în frunzele căruia se ascunsese însoțitorul Brandei, care după plecarea hanului, dezleagă pe cel spînzurat. Este vorba aici de peșteri — de peștera Dochiei — unde Bogdan se adăpostește de furtună, unde, în timpul somnului, el are viziunea viitorului țării sale și unde întîlnește — așa cum se cădea unei nuvele cu un caracter atît de pueril romanesc — pe Branda, cu care se va căsători. Să nu uităm că între timp Dragoș pătrunsese în țară, bătuse și ucisese pe Haruboe.

Nuvela istorică a lui Asachi este istorică prin unele personaje aduse în scenă — și atît. El nu are simțul real al istoriei și nervul epic îi lipsește cu desăvîrșire. Sufocat de document, el nu se abate decît spre a culege o informație în plus din tradiții. Și peste tot, sîngele artei lipsește[17].

Sufocat de asemenea de document se arată Asachi și în scurtul fragment ce ne-a parvenit din epopeea sa *Ștefanoida*, pe care incendiul milostiv din 1827 a distrus-o pe cît se pare. Spun: pe cît se pare, deoarece incendiul acesta a fost o binecuvîntare pentru Asachi, căruia îi dă prilejul să afirme, la date diverse, lucruri diverse. Fragmentul care ni s-a păstrat își are unitatea lui, nu trădează prin nimic faptul că ar fi trebuit să se încadreze unei opere de mai mari proporții.

Ştefan cel Mare înaintea cetăţii Neamţu tratează aceeaşi temă pe care o trata şi Bolintineanu în *Muma lui Ştefan cel Mare,* cu o diferenţă însă: la Bolintineanu, Ştefan caută mîntuire în cetate, după ce fusese înfrînt de turci. La Asachi el nu caută aşa ceva; el merge la cetatea Neamţului să îmbrăţişeze pe mama sa şi să-şi binecuvînteze copilul, înainte de a-şi aduna din nou armata cu care să încerce încă o dată soarta războiului. Dar nici aşa el nu este primit între zidurile cetăţii de apriga lui mamă:

Fiule, întîia oară te văd fără vîntă,
Totdeauna tu învins-ai cu dreptate sîntă,
Eu nu pot astăzi deschide a cetăţii poarte,
Pe erou în cîmp aşteaptă glorie sau moarte.

Între versurile colţuroase ale lui Asachi şi acelea moi, cu carne de moluscă, ale lui Bolintineanu, lui Ştefan nu-i mai rămînea într-adevăr nimic altceva de făcut decît să se ducă din nou la luptă, în speranţa că va găsi acolo „vînta" sau mai ales moartea, care să-l scape de poeţi.

Poezia cu temă istorică îi este impusă lui Asachi de moda literară. Tentaculele pe care el le aruncă în această lume nu însemnează totuşi prilejul de a ridica evenimentele trecutului din pacea lor şi de a le da viaţa artei. Romanul istoric înflorea însă la data aceea şi scriitorul român, care nu putea să se lase depăşit de timp, se alătură astfel unei operaţiuni pentru care se cereau alte forţe: se cerea un spirit capabil să însufleţească litera uscată a documentului, se cerea un ochi capabil să prindă bogăţia de culori a vieţii reale, se cerea capacitatea de a coborî din generalitatea clasicizantă a marilor sale modele la pătrunderea vieţii reale a individului ce trăieşte în timpul său şi în mediul său. Se cerea, în ultimă analiză, ceva ce el nu putea să realizeze: să părăsească formele şi concepţiile clasice ale artei şi să devină un romantic, dacă nu chiar un spirit înzestrat cu tentacule realiste. Şi pentru că a vrut să fie ceea ce nu putea fi, a eşuat.

Altfel se prezintă însă celelalte opere ale sale. Mai puţin fabula, în care originalitatea temei nu este decît rareori posibilă. Faptul acesta n-ar fi însemnat însă prea mult: chiar cei mai mari fabulişti ai timpurilor moderne sînt tributari în temele tratate de ei. Dar ceea ce se putea realiza în această

ordine era pictura vie a personajului și scandarea dramatică a acțiunii. Și nici pentru una, nici pentru alta, Asachi nu aducea o înclinare particulară, după cum nu se arăta înzestrat nici cu darul concizIunii, o altă trăsătură necesară narațiunii fabulei. El prinde totuși anumite vicii ale societății contemporane, cum este bunăoară slăbiciunea unei părți a boierimii române de a-și înstrăina copiii prin educație. Rupți de trunchiul vînjos al neamului, aceștia ajung să constituie o tagmă de exemplare inutile țării lor și umanității întregi, în ultimă analiză. Acesta este sensul uneia dintre cele mai bune fabule pe care ni le-a dat, *Castorii*.

Dar Asachi a fost în primul rînd un poet oficial, un poet de curte. Sînt scriitori pe care capricii trecătoare sau evenimente neprevăzute îi pun într-o astfel de situație neplăcută. Sînt însă alții care aduc o trăsătură temperamentală specifică acestei cariere. Ca să fie cineva poet de curte, trebuie să fie în stare să-și încordeze lira la orice ocazie: cînd moare unul, cînd se naște altul, cînd suveranul pornește la război, cînd încheie pace, cînd are gastrită sau durere de măsele. Se cere cu alte cuvinte să fie un poet inspirat de ocazie, un poet ocazional. Asachi are într-adevăr un mare număr de poezii ocazionale; caracterul cel mai marcant ocazional îl au paginile scrise cu ocazia Anului nou (1829, 1830, 1836, 1842, 1843, 1847). Dintre celelalte voi semnala *Prolog la deschiderea Teatrului Național 1837, Zborul aerostatic al Madamei Blanchard întreprins la Roma la 1811, La introducerea limbii române în publica învățătură, List în Iași, La aniversarea a cei dintăiu deschideri a Teatrului Național 1817, Către seniora A. Giordano, primadonna* etc. Multe dintre aceste poezii nu prezintă decît un interes documentar, care, oricît de important ar fi, nu ne poate reține. Voi mai aminti două doar, care sînt mai puțin ocazionale: oda *La Italia*, din 1809, și sonetul către Tibru *(Alvir dacic la Tibru)* din 1810, care arată o timpurie adeziune a poetului la peisajul italian și pun în lumină fibra lui latinistă. Voi nota de asemenea că unele din aceste poezii sînt scrise în limba italiană, ceea ce subliniază la scriitorul nostru adînca pătrundere a acelei limbi. Este drept, Asachi traduce multe din poeziile sale în alte limbi, în franceză și germană bunăoară; dar în ceea ce privește primele sale poezii, ele nu sînt scrise românește și traduse în italiană, ci invers, forma românească este cea posterioară. Din acest punct de vedere, el îl precede pe Alecsandri,

care începe să compună poezii în limba franceză și numai pe urmă scrie și în limba română. Asachi se diferențiază însă radical de Alecsandri prin faptul că acesta din urmă ia contact cu limba poporului și astfel găsește posibilitatea de a se exprima într-o limbă adîncă — spre deosebire de Asachi care n-a stăpînit niciodată prea bine limba în care voia să-și cînte sentimentele. Dintre poeziile cu caracter net ocazional mă voi opri asupra uneia care ne interesează pe de o parte prin data la care a fost scrisă — la Roma, în 1811 —, pe de altă parte prin capacitatea pe care poetul o vădește de pe atunci de a descifra sensuri înalte din fapte curente. Evenimentul cîntat nu era cu totul comun: este vorba de zborul aerostatic al doamnei Blanchard, întreprins la Roma în acel an. Poezia se cheamă pe românește în felul următor: *În ocasiea sborului aerostatic al Madamei Blanchard întreprins la Roma la 1811, cînd în cer se vedea cometa cea mare*. Ea a fost scrisă în limba italiană și publicată în revista *Campidoglio* din acel an, iar după aceea a fost tradusă în românește cu o deviere a axei stilistice atît de mare, încît îți dă impresia că, în fond, sînt două poezii deosebite:

Nu țintiți de-acuma ochii către steaua înfocată
Ce întinde preste ceriuri coama sa de rea menire,
E deprinsă de mult Roma cu asemenea privire
Azi minune mult mai mare o femeie ne arată.

Spre-a supune voiei sale calea vînturilor dată,
Nestatornic ușor aer îl închide-n văl subțire,
Preste nouri zboară luntrea prin asemene urzire
Cu odorul cel mai dulce al naturii încărcată.

Înmîndrit-atunci natura d-o ființă-așa dorită
Îi deschide-a ei secrete ce-i a lumei armonie
Și cu ea domnia-mparte preste sfera cea stelită

La pămînt de unde zboară, de-amu nu mai vrea să vie
Că puternicul ei cuget mai înalt o tot învită
Și la cer de nu ajunge, este demna să se suie?

Evenimentul cîntat este tot ce poate fi mai banal și faptul acesta a determinat unele aprecieri nefavorabile la adresa

poetului, cum sînt acelea ale lui Densusianu și Iorga. Dar poezia lui Asachi depășește de data aceasta semnificația măruntă, el nu cîntă aici un individ oarecare, ci pe acel individ pe care natura îl crede demn să-l asocieze domniei ei. Nu este vorba de o banală înălțare, ci de o victorie a cugetării omenești. Poezia nu ne interesează însă numai prin aceste aspecte actuale ale ei, ci și prin calitățile ei artistice reale, prin fluiditatea versului, prin armonie și prin imaginea plastică la care se ridică poetul.

Dar dacă în poezia ocazională Asachi izbutește uneori să bată unele lovituri puternice de aripă, cu atît mai frecvente vor fi aceste înălțări în acea parte din opera sa asupra căreia poetul s-a concentrat un timp mai îndelungat. Cea dintîi pe care o amintesc în ordinea aceasta este *La moartea părintelui meu*. Poezia constituie un punct de plecare pentru înțelegerea elegiei sale. Durerea poetului găsește o contrapondere și se echilibrează în durerea generală provocată de moartea tatălui. Una din însușirile preamărite în această poezie este virtutea și nu este singura dată cînd scriitorul moldovean o preamărește. Este vorba aici de o notă moștenită, dar și fortificată de influențe ulterioare. Preamărirea nu lipsește nici în poezia horațiană, dar acolo se asociază adeseori cu alte elemente, care fac ca poezia horațiană să fecundeze poezia anacreontică. Atitudinea e împrumutată, în general, din clasicism, dar Asachi o recepționează și din Risorgimentul italian, în care teatrul lui Alfieri constituia o înaltă școală de morală și de virtute. Zidită pe simplitate, pe adevăr și pe armonie, opera lui Alfieri este atît de clasică, atît de sublimă, încît n-are asemănare în literatura italiană, spune Asachi. În ea este vorba de iubirea de patrie ce duce la sacrificiu, de virtutea care pătimește pentru adevăr. Acestea sînt calitățile de care Asachi se lasă influențat. În felul acesta, clasicismul lui Asachi, care își fortifica anumite aspecte din contactul cu literatura „Luminilor", stabilea alte puncte de sprijin în mișcarea de reînviere a Risorgimentului italian, care, oricît de modern, reținea totuși unele din marile valori ale clasicismului. Cult al adevărului, al simplității și armoniei pe de o parte, iar pe de altă parte tendință către universal și o pronunțată înclinare etică, iată elementele ce se găsesc la baza primei experiențe literare a lui Asachi și care vor fi active de-a lungul întregii sale activități poetice[18].

Datele invocate pînă acum ne fac să înțelegem anumite procese ce caracterizează poezia lui. Prima observație pe care vom face-o este că poezia aceasta prezintă un caracter de gravitate, care nu tolerează anumite teme sau nu le tolerează în toată puritatea lor. Acesta este cazul cu poeziile erotice în care vibrează o notă de o gravitate particulară. Este drept, Asachi a cultivat anacreontica, a tradus — și a tradus direct — din Anacreon; dar poezia aceasta anacreontică însemna fabulă anacreontică și sentimente anacreontice și ceea ce l-a reținut pe Asachi n-au fost sentimentele, ci fabula. În felul acesta trebuiesc văzute și *Amorul plagat* și *Amorul nemernic*, traduse din Anacreon, și *Amorul fugar*, tradusă din poetul grec Moschos[19]. Caracteristice sub raportul acesta sînt unele poezii care figurează în ciclul său de anacreontice. Dintre acestea voi aminti *Primăvara*, despre care se știe că pornește de la Horațiu și în care nu întîlnim nici un element anacreontic. Modelul însuși, cunoscuta odă către Torqustus, este una dintre puținele poezii în care Horațiu se mărginește la constatarea tristă a labilității vieții pămîntești, fără a scoate de aici îndemnul de a te bucura de clipa de față. Nimic caracteristic anacreontic nici în textul latin, afară poate de fugara notă decorativă, în care grațiile goale și nimfele ne sînt înfățișate dansînd. Dar pe fondul acesta antic, poezia lui Asachi exprimă o anumită concepție și anumite stări de sentiment, care fac dintr-însa o anticipare a poeziei eminesciene; trecător este omul, eternă e numai natura și eternitatea ei se consumă într-o evoluție circulară: „Stelele apuindu-se / Din nou în cer răsar."

În ordinea aceasta, a anticipărilor, notăm și *Alviru către a sa miniatură*[20], poezie în care carnea fragedă a erotismului n-a fost dizolvată în pasta unei moralități uscate și sentențioase. Poezia este adresată Biancăi Milesi și Alvir își consolează îndurerata lui sentimentalitate în versuri ce amintesc pe Eminescu:

Și mie lin luceafărul
Din cer va să-mi străluce,
Cînd dulce-a fi de-o patimă
Aminte a-și aduce.

Desfășurîndu-se în felul acesta, anacreontica lui Asachi ajunge la denucleare și trădează și intenții, și gen, și model. Consta-

tarea aceasta ne dă caracteristica poeziilor sale erotice propriu-zise. Dintre ele, ne vom opri asupra ciclului dedicat Biancăi Milesi — *Lefca sau Leuca* —, ciclu care începe în 1810 cu poezia *Alviru Dacicu la Tibru* și merge pînă la 1849, cînd moartea femeii iubite îl face să scrie *Consacrat memoriei de Lefca născută Bianca Milesi*.

Pentru un spirit latinist ca Asachi, iubirea pentru Leuca se împletește cu adorarea peisajului latin. Cine privește poezia ca un bloc remarcă dozarea savantă a sentimentului naturii și a celui erotic. Acesta este cazul poeziei *La Tibru*, o preamărire a Italiei, o adeziune sentimentală la ea, la vechea Ausonie cu aer plăcut și senin, cu văi și rîuri, cu cîntecele armonioase ale lui Petrarca și numai în final ea este țara latină cea frumos luminată de „două stele cîntătoare" care sînt ochii iubitei: un compliment manierat, care încheie în șablon o poezie ce debutase prin accente de odă. Contrabalansînd notele ei descriptive, poezia *La cugetarea mea* este preamărirea însușirilor iubitei:

> Ușurel pe munte Pincio între pinii verzi răzbate.
> De virtute și frumusețe acolo-i vedea minune,
> Acolo zîna mea trece pe cărările-ncîntate,
> Strălucind cu o lumină care niciodată-apune.

Apariția Leucăi în cadrul roman și viziunea plastică a cărărilor care se urcă pe Pincio îți dă impresia că om și natură își pierd contururile individuale, se prelungesc unul în altul și se spiritualizează în mod reciproc. Amorul nu-și face viguros apariția în poezia lui Asachi. El este escortat de virtute și de spiritul înțelept. În astfel de societate, amorul n-ar fi putut să decadă și să devină zeul șăgalnic din anacreontică.

În *Răsăritul de Lefca* surprindem apariția Leucăi a cărei frumusețe stîrnește admirația întregii naturi, amintind pe Petrarca[21]. Poezia aceasta, în care adorația își arde tămîia pe altare străjuite de Apenini și care își are finalul în maniera mitologizantă, este efortul cel mai mare al poetului în direcția anacreontică — și totuși și aici sentimentul este exterior, pur decorativ.

Mai presus se ridică fără îndoială cele trei sonete intitulate *Patima*, care marchează culminarea întregii lirice asachiene. În succesiunea lor, ele desfășoară drama sentimentală a scriitoru-

lui. În cel dintîi, poetul — încredințînd naturii sentimentul ce-l agită — o asigură că durata lui va învinge și va supraviețui morții sale:

Că în cuget și în sînu-mi porți simțirea cea duioasă.
Care n-a să stingă timpul cel de toate stîrpitor,
Că rămîne suvenirul unei inimi credincioase
Într-un echo ce-a să sune după ce eu voiu să mor.

Asachi afirmă în aceste versuri eternitatea iubirii, fapt pe care îl voi reține și îl voi sublinia energic, pentru că astfel el devine un precursor al lui Alecsandri, în felul cum acesta concepe iubirea. Căci atît atitudinea lui Asachi, cît și aceea a poetului Alecsandri sînt punctul de sosire al poeților care se hrănesc din lirica petrarchistă. Finalul redă starea sufletească a poetului care se teme și speră deopotrivă, dar n-are curajul să încredințeze taina lui ființei iubite:

Spun a inimei dorință ce sperează și iar teme,
Numai zînei cerc-ascunde patima în care-mplîntu.

Al doilea sonet, cel mai caracteristic, exprimă sentimentul în toată plenitudinea lui. Ecourile durerii lui au fost auzite de Apenini. Cum participarea naturii întregi i s-a părut poetului că nu poate măsura dimensiunile patimii sale, mitologia e utilizată și ea, iar poetul pare un Orfeu care însuflețește natura nu cu vraja cîntecului, ci cu dimensiunile tristeții sale. Procedeul la care recurge în această poezie îi e caracteristic. Nu ne găsim în fața unui spirit care se concentrează asupra simțirii sale, care își fixează atenția pe planurile interioare ale simțirii. Lui Asachi îi lipsește vocabularul propriu analizei directe a stărilor sale de sentiment; de aceea el face ca simțirea lui să trăiască în elementele naturii și o contemplă ca pe o valoare obiectivă. Prin această latură a sa, sonetul care ne preocupă subliniază factura spirituală clasică a lui Asachi. Faptul acesta deschide un nou orizont în fața noastră, dacă ne gîndim la felul caracteristic al lui Alecsandri de a reacționa în fața durerii. Apropierea dintre cei doi poeți răsare spontan. Nici Alecsandri nu se concentrează asupra lui însuși; ochiul său e atras de viața care pulsează în jurul lui, de tonul clar și contururile definite. Să ne gîndim la *Dedicație*, în care moartea

logodnicei ar trebui să rămînă punctul central și totuși poetul evadează din durerea prezentă, se refugiază în amintirea nopților veneției fericite. Spirit mediteranian, Alecsandri este anunțat în această ordine de Asachi, care aduce aceeași clasică adeziune la tot ce e lumină, armonie și ordine. De aceea nu ne miră faptul că sfîrșitul dramei sentimentale a lui Asachi, care ar trebui să ajungă la culminarea durerii, la accente de disperare saphică, se desfășoară discursiv, pe treptele logice ale tratatelor de retorică. Simțirea lui nu izbucnește năvălitoare. Caracteristic pentru poet este faptul că sentimentul se menține întotdeauna la o temperatură disciplinată, se desfășoară liniștit pe drumurile trase de înțelepciunea omenească. De aceea în *Profeție*, poezia de despărțire, dînd curs liber durerii unei iubiri nefericite dar și regretului după „țara cea latină", după „adăpostul cel de arte", orașul geniilor, Roma, Asachi scoate de aici o lecție de ordin moral și umanitar: binele patriei. Iubirea lui nenorocită nu l-a dus la negație și revoltă. Simțirea lui se convertește în setea de binele patriei, de binele general. Pe aceste fapte se construiește și poezia *Profeția,* care concentrează bilanțul moral al iubirii sale. De aici pornește și poezia dedicată morții Biancăi Milesi. În cuprinsul ei, Asachi insistă mult asupra calităților morale ale iubitei dispărute și poezia se sustrage în felul acesta tonului minor de elegie și devine odă.

Fixate în marea lor majoritate la începutul carierei sale poetice, poeziile închinate Biancăi Milesi ne dau putința să privim mai adînc în sufletul poetului și să extragem din ele formula lui de reacțiune față de durere. Sentimentele sale de iubire nu sînt pure, ele se asociază întotdeauna cu stima și adorația față de ideile și sentimentele morale și cu sentimentul de adorație față de peisajul italian. Imaginea Italiei devine obsedantă. Astfel doctorului Pezzoni, care părăsea Moldova, îi închină o poezie, rugîndu-l să ducă în țara lui sentimentele neschimbate de admirație ale poetului moldovean. Din contactul cu patria străbună eruditii Ardealului nu aduseseră decît încărcătura grea de știință sau, cum era cazul lui Maior, arme logice puternic ferecate. Sufletul de artist al lui Asachi vibrează însă. Vibrează și în fața măreției trecute, cum au vibrat și sufletele acelora, dar versurile lui trădează mai ales voluptatea peisajului italian. În ordonarea ei clasică, poezia lui Asachi e un imn adresat iubirii și închinat Italiei. Și Alecsandri asociază Italia iubirii. Italia lui, care derivă din Italia lui Al.

Dumas sau A. de Musset, și în care cele mai adeseori „gondoletta" sau „piazetta" nu sînt decît decoruri superficiale pentru o Niniță care nu avea nimic venețian într-însa, va fi însă nu rareori și ceea ce ea este la Asachi: o imagine crescută organic în seva simțirii.

Asachi a desfășurat și o bogată activitate de traducător. Horațiu nu este singurul din care traduce. Elementele clasice din *Lacul lui Ovidiu* se împletesc cu tradiția locală și poezia se realizează în stil preromantic[22].

Și în satiră este tributar literaturilor străine. Nici una nu-i aparține integral. Epigrama *Către unul ce promitea mult* o împrumută integral din Marțial. *Satira asupra omului* din Boileau, *Soția de modă* din Krasicki. Și în alte direcții are traduceri: *Cucoarele lui Ibicus* și *Credința* din Schiller, sonetul *La Italia* din Filicaja etc. Traduce de asemenea cîntul 7 al operei intitulate *Gerusalemme liberata* de Tasso. Dar poetul care l-a influențat mai mult a fost Petrarca. Din el a tradus, pe el l-a imitat și cu ocazia morții fiicei sale Eufrosina, căreia îi închină două poezii: *O viziune pe rîpele Ozanei* din 7 iulie 1848 și *Fiicei mele Eufrosina — viziune*, publicată în *Albina românească* din 1848. Prima poezie a fost urmărită în ascendența ei sentimentală și imagistică pînă la *Euphrosyne* a lui Goethe. Mai reușită este însă cea de a doua, despre care Asachi ne mărturisește că ar fi o imitație după Petrarca. Ea ne duce spre unul din cele mai frumoase sonete adresate Laurei. Asachi adaptează poezia la situația proprie, ajutat într-o mare măsură de caracterul oarecum religios pe care îl are iubirea lui Petrarca pentru Laura. Ceea ce poetul român nu putea prinde și reda în limba sa proprie este orchestrația savantă de sunete, de pauze, de accente, care face ca poezia italiană să plutească într-o atmosferă de purificări celeste. Elegie propriu-zisă întîlnim în opera lui Asachi; am amintit-o pe cea scrisă cu ocazia morții tatălui său. *Lacul lui Ovidiu* aduce note elegiace, dar cum în cazul acesta materialul e împrumutat din altă parte, îmbinat cu elemente locale și tratat de poet după maniera preromantică, observăm că Asachi se menține într-o măsură considerabilă în preromantism, atunci cînd e vorba de elegie. Voi aminti în ordinea aceasta și *Elegia scrisă pe ținterimul unui sat*, imitată după poezia lui Thomas Gray, una dintre cele mai celebre elegii ale preromantismului. Traduce *Călătoria Dafnei*, al cărei izvor a fost stabilit în idila *Die Schiffahrt* a lui

Gessner; interesul pentru acesta se prelungește și în pastorala *Mirtil și Hloe*, pe care o adaptează. Semnalez și idila *Idas și Micon*, al cărei punct de plecare trebuie căutat tot în literatura gessneriană. Ea este publicată în *Albina românească* din 1843. Alături de poeții amintiți, îl preocupă și figura lui Ossian, cu care ajunge la un prim contact prin vocabularul din 1836, trecînd apoi prin *Armoniile* și ajungînd în fine la *Profețiile* din 1854 și 1863. În toate acestea surprindem numele bardului și interesul pentru poezia lui; ediția din 1836 aduce și o imitație ossianică: *Milian și Dina — un epizod din istoria Moldovei*. Preromantică este de asemenea *Mormîntul* care, în generalitatea ei sentențioasă, teoretizează cîteva note izolate din tema preromantică a mormintelor, fiind în același timp un reflex din *Mormintele* lui Robert Blair. Din Victor Hugo traduce *Roza și mormîntul*. Balada istorică nu este singura cultivată, alături de ea întîlnim și balada fantastică. Una dintr-însele, *Sirena lacului*, poetizează unele tradiții locale. Se mai pot aminti de asemenea *Dohia și Traian, Sîmbăta morților, Turnul lui But*. Ultima reprezintă forma românească a cunoscutei teme din *Logodnicul strigoi*. Tema a ispitit pe Bürger în *Lenore*, dar poezia lui Asachi pornește de la o operă a polonezului Mickiewicz. Insuficient lămurite sînt resorturile poeziei *Sîmbăta morților*, scrisă în parte după o tradiție locală. restul baladei aducînd însă viziunea judecății din urmă care ne-ar putea îndruma spre un izvor catolic.

Dacă în atitudinea lui socială și politică Asachi este un conservator, față de evenimentele zilei, ca poet, el se înfioară totuși uneori pentru mișcările înnoitoare. În *Convorbire nocturnă* poetul se arată îngrijorat de soarta poporului, ca și în *Oda de preamărire a Unirei*, scrisă sub influența lui *Carmen Saeculare* a lui Horațiu, al cărui titlu îi inspiră și *Cînt secular* în onoarea lui Vasile Lupu. Toate acestea ne fac să vedem că Asachi omul putea fi împotriva Unirii, dar poetul o cîntă. Cu cele două opere menționate ne reîntoarcem la Horațiu și la clasicismul antic, a cărui autoritate se menține în gustul scriitorului. Pornit de la poezia clasică, ancorînd în preromantism și ajungînd în romantism, activitatea lui poetică prezintă aspectul unui mozaic în care pietrele au fost rînduite, în care spiritul trădează înclinare spre demnitate, ordine, armonie, și noblețe. Puternica bază clasică ajunge să transfigureze poezia de proveniență romantică și preromantică, cărora le conferă atributele

sale caracteristice. Spirit echilibrat, ureche îndrăgostită de armonie, ochi ispitit de culoare și de linie ordonată, Asachi lasă cîteva poezii reușite, un mare număr de versuri frumoase și ar fi fost să dea literaturii române o bază clasică dacă insuficienta stăpînire a limbii nu i-ar fi refuzat nemilos toate avînturile. Luptător pentru cultura națională, Asachi este un element de progres în epocă. Privit în totalitatea activității sale, poetul ne apare ca un spirit dual: născuind să se încadreze mișcării literare contemporane, dar incapabil să prindă ritmul artistic al acesteia, Asachi apare legat de formele anterioare ale clasicismului, trăsături prin care se definește poziția lui de poet de tranziție de la o lume la alta. La Asachi viața și opera se desfășoară unitar și amîndouă concretizează un moment din evoluția culturii românești: trecerea de la formele de cultură ale secolului al XVIII-lea le cele ale secolului al XIX-lea.

Un element de tranziție de la o lume la alta este și Iancu Văcărescu, a cărui operă literară destul de bogată ilustrează pînă la un punct vechea mentalitate descifrată din poezia boierească a secolului al XVIII-lea. Anacreontic în genul anacreonticii secolului al XVIII-lea, poetizînd abstracțiunile așa cum le poetiza același secol, atras de poezia arcadiană, rătăcind uneori și în lumea temelor literare preromantice și reducînd la forme preromantice opere literare în care bătea din plin sentimentalitatea romantică, Iancu Văcărescu este scriitorul care a colindat cu pasul cel mai nesigur cîmpiile literaturii românești. În cazul lui ne găsim mai puțin în prezența unui chemat al muzelor și într-o măsură cu mult mai mare în prezența cuiva care a scris spre a satisface recomandarea culturală a bunicului său, Ienăchiță Văcărescu.

Era fiul lui Alecu Văcărescu și al Elenei Dudescu, sora aprigă a fantasticului conte Dudescu. S-a născut la 1792. După primele studii făcute în țară, se duce la Viena, unde rămîne între anii 1804—1810[23]. Faptul că opera lui se resimte de influența poeziei italiene a determinat pe unii cercetători să creadă că poetul a mers în Italia și a petrecut cîtăva vreme la Pisa. Argumentul nu poate rezista însă, deoarece poezia italiană ar fi putut-o cunoaște el și în alte părți, în primul rînd la Viena, unde a început s-o cunoască și Asachi și unde a adîncit-o Budai-Deleanu. În afară de faptul acesta, Metastasio, poetul italian pentru care Iancu Văcărescu nutrește cea mai mare admirație,

era unul dintre idolii literari ai familiei: cu o deosebită stimă vorbea despre el și Ienăchiță Văcărescu[24]. Întors în țară, Iancu Văcărescu duce o viață ușoară, asemănătoare cu viața dusă de tatăl său, Alecu și de unchiul său, Nicolae Dudescu. Din pricina aceasta are de suferit unele neplăceri, între care ipotecarea moșiilor sau sechestrarea salariului — atunci cînd era salariat. Adept, de la o vreme, al ideii de apropiere de Rusia, el cîntă pacea de la Adrianopole într-un sonet intitulat *Pacea* și adresează mai tîrziu generalului Duhamel un imn intitulat *Ilusii de recunoștință*. În ordinea ierarhiilor înaintează pînă la gradul de mare logofăt, grație faptului că aparținea marii boierimi. Participă la lupta care avea să ducă la răsturnarea lui Alexandru Ghica, al cărui loc îl dorea; dar cum nu el, ci Bibescu este cel care ocupă tronul, Iancu Văcărescu se va consola ceva mai tîrziu, cînd Bibescu, în urma unui divorț cu scandal, se căsătorește cu verișoara poetului, Mariția Văcărescu, un alt exemplar reușit al familiei pe linia Alecu Văcărescu-Dudescu[25]. Poetul îi scrie, la data cînd ea intră în capitală ca doamnă, unele versuri de binecuvîntare, în care pusese toată tămîia popească a bisericii ortodoxe, — un parfum nereușit pentru mirosul rafinat al verișoarei sale:

Blagoslovită să fii, Marie!

Voi înregistra ca date importante din viața sa moartea, în 1843, a mamei sale, pe care poetul o plîngea:

Ah! mamă te pierduiu!!

apoi înființarea Asociației literare de la București, a cărei președinție îi fu încredințată lui și ale cărei rosturi erau să concureze activitatea literară a lui I. Heliade Rădulescu. Moare în 1863.

Iancu Văcărescu a fost socotit de contemporanii săi drept „Anacreonul" României și în legătură cu poezia sa s-a vorbit de „foc sfînt", de „beție cerească"; nevinovatele sale șarade ar fi „electrisit" toată lumea și ar fi dovedit că românii și italienii se trag de la Roma[26].

Văcărescu a scris versuri și în limba grecească, dar nu acestea ne interesează pe noi. El a făcut unele traduceri pentru teatrul românesc, printre care[27]: *Regulus*, din Heinrich von Collin, apărut în *Curierul românesc* din 1834, *Ermiona* din Ziegler, *Gră-*

dinarul orb sau aloiul înflorit din Kotzebue, publicat în 1836, *Napoleon la Schönbrun* din Dupeuty și Régnier (1847), *Sînta Elena* din Dupeuty (1847), *Bertrand și Raton* din Scribe (1847) și *Britannicus* din Racine, tradusă prima dată în 1827 și a doua oară publicată în 1861. Era indicat Văcărescu să-l traducă pe Racine? Conciziunea și eleganța versurilor lui Racine sînt în general foarte greu de redat într-o limbă străină. Iancu Văcărescu, traducînd pe *Bertrand și Raton*, reda în românește expresia franțuzească „soyez tranquille" prin „fii odihnită". Aceasta era de rău augur pentru traducerea lui Racine, care cerea altă putere artistică decît aceea a logofătului de la București. De modul cum traduce Văcărescu, ne putem da seama parcurgînd un fragment din actul I, scena I, din *Britannicus:*

Agripina: Nu pociu a mă lepăda, pas nu-mi dă ce-am în gînd

Voiu să aștept aci, multe-mi făcu mâhniri:
Am pîn-o dormi el destule îngrijiri
Tot ce am proorocit s-a prea adeverit.

Sau acul I, scena III, în care Britannicus spune Agripinei:

Ne-au pismuit de ce prin dor ne-npreunam
Și ne, într-ajutînd, nenorociri răbdam.

Corespondentul francez:

Albine, il ne faut pas s'éloigner un moment
Je veux l'attendre ici. Les chagrins qu'il me cause
M'occuperont assez tout le temps qu-il repose.
. . . . . .
Sans doute on ne veut pas que, mêlant nos douleurs
Nous nous aidions l'un et l'autre à porter nos malheurs.

În literatura română a existat o adevărată legendă poetică. Iancu Văcărescu și ea a fost creată nu numai grație situației sociale a poetului, ci și datorită anumitor poezii ale sale. Cea dintîi dintre acestea este intitulată *La pravila țării* și a fost scrisă în 1818, cu scopul de a însoți Pravila lui Caragea, publicată în acel an. Era atunci obiceiul ca publicațiile să poarte în fruntea lor stema țării, iar dedesubtul acesteia să se publice versuri laudative la adresa unuia sau altuia, dar mai cu seamă la

adresa domnitorului. Versurile lui Iancu Văcărescu exprimau admirația față de măreția trecută a strămoșilor neamului românesc, și regretul față de căderea actuală pe de o parte, iar pe de altă parte o speranță abia schițată că strălucirea va reveni:

Ah! d-ar putea-ne dobîndi
Și cîte-avem pierdute!
Atunci ce duhuri n-ar gîndi!
Ce guri ar mai fi mute?

Atunci și-acest corb sărman
Iar acvilă s-ar face;
Și-orice român ar fi roman
Mare-n războiu și-n pace.

Și totuși, poezia nu-și poate lua zborul, încurcată în considerații puerile, în inversiuni expresive și slăbiciuni interjective:

Romanul suflet s-a adus
Singur la moleșire
Știind tot neam a-i fi supus
A izbîndi el, fire!

Cea de a doua poezie care a făcut gloria poetică a lui Iancu Văcărescu este cunoscuta lui *Primăvara amorului* sau *O zi și o noapte de primăvară la Văcărești,* asupra căreia vom reveni.

Opera originală a lui Iancu Văcărescu a fost publicată parțial în 1830 sub titlul *Poezii alese din ale D. Marelui Logofăt I. Văcărescu;* în 1848 Asociația literară din București îi publica volumul *Colecție din poeziile Domnului Marelui Logofăt I. Văcărescu*[28]. Volumul este precedat de o introducere datorită Maiorului Voinescu II, care nu-și cruță nici o oboseală fizică spre a pune în lumină puternică marile merite poetice ale logofătului. Intrucît în colecția ultimă a fost cuprins și materialul publicat în 1830, voi insista numai asupra acesteia. Văcărescu s-a simțit mai apropiat de revoluția din 1821 decît alți membri ai familiei sale și faptul acesta va determina și coloratura particulară a sentimentelor sale patriotice. El scrie astfel poezii pe teme patriotice cum este *Glasul lui Mihai Viteazul* sau cunoscutul *Marș* al oștirii române și un întreg ciclu închinat anului 1821: *Sfătuire* și

Rugăciune, *Buna vestire* și mai cu seamă *Glasul poporului sub despotism*, în care febra revoltei nu poate urca toate treptele, împiedecată în cîlții întorși ai versului:

Să tremure! Să tremure cumplita tiranie!
Zdrobit va fi cine-o-ndrăzni gînd de tiran să-i vie!

Poezia acesta s-a bucurat în timpul din urmă de aprecieri favorabile și este indiscutabil că tema tratată îl poate înscrie pe poet printre spiritele progresiste ale epocii. Dar poezia, așa cum se realizează, nu dovedește o trăire organică a ei, ci o modă ușoară, impusă de moment. Nu din adîncuri zguduite de furie și năzuința de răzbunare izvorăște ea, ci dintr-o temperată și comodă supunere la o modă oarecare. Pentru tratarea acestei teme ar fi trebuit condeiul încandescent al lui Șincai sau rîsul usturător al lui Budai-Deleanu, nu tihna îmbelșugată a marelui logofăt.

Bogat reprezentată este poezia erotică, în care poetul se dovedește un discipol disciplinat al veacului al XVIII-lea[29]: poezie senzuală adeseori, grațioasă și manierată în stilul saloanelor fanariote, ea este scutită de poza excesivă a lui Conachi, dar împărtășește cu aceasta incapacitatea de a trăi un fior sentimental sincer. *Bacii* (Sărutările), *La o haină închisă pînă sus*, *Nemilostivei*, *Inimă rănită* și altele de aceeași natură înoată greu spre un liman de artă inaccesibil. Și poetul n-a fost mai fericit atunci cînd a redat în românește una din poeziile saphice, pentru a cărei traducere s-ar fi cerut un temperament focos; firea lui reflexivă, făcută să plutească în abstracțiuni, era prea puțin indicată pentru o astfel de întreprindere. În strînsă legătură cu erotica se află și poezia lui arcadiană, reflexele din Metastasio și întregul ciclu intitulat *Tirs*, care fixează pe poetul român de asemenea în cursul literar al secolului al XVIII-lea. Arcadian apare și într-o dedicație închinată lui Cîrlova și intitulată *Cununa lui Cîrlova*. Cu același secol se întîlnește și atunci cînd poetizează o serie întreagă de abstracțiuni: *Adevărul*, *Simpatia*, *Imaginația*, la care s-ar putea adăuga poezii ca *Ceasornicul îndreptat* și altele[30]. Nu departe de acestea sînt poeziile de genul *Tipografiei*, stoarse de orice sevă poetică, dar pline de îndemnuri binevenite pentru cultură, sau versurile scrise în 1819 la deschiderea teatrului, prin care poetul se arată în raza generală a

mișcării „Luminilor". Cultivarea epistolei îl plasează și ea în aceeași direcție.

Arcadia și „Luminile" nu sînt însă singurele atracții pe care scriitorul le suferе din partea secolului precedent. Poezia mormintelor este tratată în *Către mormînturi,* tema ruinelor apare într-una din poeziile închinate Romei (*Roma cum este*) și toate acestea ne îndrumează către preromantism.

Legată de *Faust,* partea întîia, deci de același secol XVIII, apare balada fantastică a lui Iancu Văcărescu. Poetul a tradus de altfel un scurt fragment din această operă, de care se lasă însă influențat îndeosebi atunci cînd tratează unele teme din mitologia poporului român. S-a arătat că *Ielele* se leagă, în parte, ca viziune, de *Noaptea Valpurgiei*[31]. Este însă cazul să notăm că balada fantastică a lui Iancu Văcărescu ajunge în cele din urmă să se convertească în satiră. Partea finală a *Ielelor* este închinată literaturii și ielele devin pur și simplu muze. Văcărescu a cultivat de altfel satira pură și epigrama, fie originală, fie, de cele mai multe ori, tradusă, sau imitată. După concepția vremii, epigrama face parte dintr-o anumită specie poetică, din poezia fugitivă mult cultivată în secolul al XVIII-lea. Alături de ea se găseau, printre altele, și cantonetele și ceea ce în franțuzește se numește impromptu, improvizații spontane, spirituale și uneori răutăcioase; Văcărescu le-a cultivat pe toate — și cantonetele și improvizațiile, care pe limba lui se cheamă „nepregîndite".

Cu mult mai slab este reprezentat în opera sa poetică stratul romantic. Poetul este atras de Lamartine, din care traduce fragmentar *La retraite* sub titlul *Casa de țară a lui Lamartine*[32]. Ceea ce caracterizează traducerea sa este expurgarea materialului în așa fel, încît se realizează o veritabilă regresiune de la romantism la preromantism, de la secolul al XIX-lea, la secolul al XVIII-lea.

Titlul de glorie al lui Iancu Văcărescu rămîne însă *Primăvara amorului,* care datează din tinerețile poetului. Prolixa poezie a fost considerată drept o capodoperă, între altele pentru că aducea o relativă fluiditate a versului. Poema aduce un aspect epic sumar dar definit. Îndrăgostit de o copilă, poetul își duce jalea la Carpați. Acolo, noaptea, zeul Eros descinde din fabula anacreontică și-l duce în pădure, spre a-l face să descrie frumusețile nopții de primăvară, să dea cu alte cuvinte literaturii

române un pastel, asigurîndu-l apoi, în final, pe poet că-l va servi toată viața. Aceasta este osatura epică a poemei. Ea dă prilejul unor abateri numeroase și aceste aderențe parazitare au fost apreciate: note bogate de pastel, de idilă, de pastorală, precum și unele repetiții, care construiesc simetrii acustice nu lipsite de farmec:

Sîngele mi se-nnoiește
Mințile mi se dezleg,
Orice glas mie-mi vorbește,
Orice ton eu înțeleg.

Poezia aducea însă și multe grave scăderi. Aducea o invazie sufocantă a vechii mitologii, aducea forme rebarbative (Joe se cheamă Joiul), diminutive bogate, unele expresii vulgare sau cel puțin nefericite (privighetoarea cîntă de se sparge), clișee decolorate din lexicul arcadian și o filozofie domestică de împăcare cu marile mistere ale universului:

Deamărunt privind natura,
Planeți, răsărit, apus,
Stam gîndind: așa făptură
Cine-ar fi-nvîrtind de sus?

Cîtă slavă se cuvine
La unul ca el i-o dam!
Și însumi mulțumit cu mine
Mă duceam și mă culcam.

Aducea aceeași atitudine și față de muzele care, disciplinate, nu tulburau la ore inoportune tihna marelui logofăt:

Muzele ce-mi sînt dragi foarte
Aveau ceasul hotărît
Cînd cu cei care n-au moarte
Mă-ntîlneam numaidecît.

Privit în general, Iancu Văcărescu aduce o imagine cenușie a secolului al XVIII-lea, din care recepționează date diverse și către care se îndreaptă și datele împrumutate din romantism

El cultivă poezia fugitivă a poeților din secolul lui Voltaire, poezia arcadiană ca poeții influențați de Metastasio, și raționalismul „Luminilor", așa cum l-au cultivat atîția scriitori ai secolului al XVIII-lea. Întîlnim însă la el și unele viziuni preromantice și prin aceasta poetul însemnează un pas mai departe — un pas timid însă — în dezvoltarea literaturii române, în care alți poeți, cu alte forțe, aveau să abordeze temele acestea.

NOTE ŞI BIBLIOGRAFIE

[1] Asupra lui Mumuleanu dă informaţii, în mai multe rînduri, Heliade; în 1831 el îi închină o notiţă laudativă în *Curierul românesc* nr. 53, incluzîndu-l între poeţii demni de slavă care „aştern drum creştinităţi/i/ ce este însoţită de trei muze nemuritoare: Religia, Slobozia şi Amorul". Tot Heliade îi anunţă, în *Curierul românesc* din 1837, nr. 4, apariţia volumului de *Poezii*, iar în *Curier de ambe sexe*, I, ed. I, p. 88—91, apare un articol asupra aceluiaşi poet *(Paris Mămuleanul)*, reprodus ca prefaţă la volumul de *Poezii* din 1837 (reprodus apoi şi de Chendi în fruntea volumului de *Scrieri* ale lui Mumuleanu, 1909). Date asupra existenţei împovărate a familiei, rămasă în adîncă mizerie după moartea poetului, dă Heliade în *Necrologie* (*Curierul românesc*, 1846, nr. 23), articol prilejuit de moartea fiului lui Mumuleanu. Necrologul poetului în *Museul naţional*, I, nr. 17. Informaţii răzleţe, cu caracter anecdotic uneori, în Heliade, *Biblice*, p. 145 şi *Issachar*, ed. I, p. 42. O notiţă asupra poetului publică şi Sion în *Revista Carpaţilor*, 1861, tom II, p. 340.

D. Popovici s-a mai oprit asupra lui Mumuleanu în *Tendinţa de integrare în ritmul cultural occidental*, curs litografiat, Cluj, 1939/40. G. Călinescu, *Barbu Paris Mumuleanu*, în *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, II, 1953 şi X, 1961; Al. Piru, *Literatura română premodernă*, /Buc./, 1964.

[2] Aron Pumnul reproduce *Plîngerea şi tînguirea patriei* în *Lepturariul românesc*, vol. III, Viena, 1862; G. Zagoriţ, *Poetul Barbu Paris Mumuleanu, bard al anului 1821*, în *Gazeta cărţilor*, I (1921—1922), nr. 2. Argumente hotărîtoare în favoarea tezei paternităţii lui Mumuleanu asupra *Plîngerii...*, în N. A. Ursu, *Paternitatea poemei „Plîngerea şi tînguirea Valahiei" şi unele versuri necunoscute ale lui Barbu Paris Mumuleanu*, în *Limba română*, XIV (1965), nr. 5.

[3] Ediţii: Mumuleanu — Hrisoverghi — Cuciureanu, *Scrieri alese*, prefaţă Ilarie Chendi, Buc., 1909; *Primii noştri poeţi*, ed. T. Vârgolici, /Buc./,

1954 (BPT); *Satire și pamflete 1800—1848*, ed. Gh. Georgescu-Buzău, Buc., 1968; Barbu Paris Mumuleanu, *Scrieri*, ed. și prefață de Rodica Rotaru Buc., 1972 („Restitutio").

[4] Asupra limbii lui Mumuleanu, Gr. Brâncuș, *Limba poeziilor lui Barbu Paris Mumuleanu*, în volumul *Contribuții la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea*, I, Buc., 1956; Elisabeth Close, *Neologismele în opera lui B. P. Mumuleanu*, în *Limba română*, XVII, (1968), nr. 3, XVIII (1969), nr. 1.

[5] P. Cornea consideră că, în scrierea *Caracterelor*, impulsul i-a venit lui Mumuleanu din literatura neogreacă și că ele fac dovada unui clasicism „subminat de realismul observației" (*Originile romantismului românesc*, p. 370—371).

[6] V. Mircea Anghelescu, *Preromantismul românesc*, Buc., 1971. Influența lui Young asupra sectorului preromantic al poeziei lui Mumuleanu, semnalată de G. Călinescu și rediscutată de Ileana Verzea, *Receptarea lui E. Young în cultura română*, în *Revista de istorie și teorie literară*, XIX (1970), nr. 4. D. Păcurariu (*Clasicismul românesc*, p. 48—54) interpretează în sens clasic piesele din volumul *Poezii:* cu toate accentele romantice, temele „rămîn de obicei niște *idei*, pe marginea cărora poetul divaghează lucid, în bună tradiție rațională, cu o ușoară încălzire a tonului" (p. 53).

[7] Monografii, studii și prezentări cu caracter general: I. Negre, *Viața și scrierile lui Asachi*, Piatra Neamț, 1882; un necrolog, care nu depășește tonul convențional, îi face Vasile Alecsandri (*Gheorghe Asachi* +) în *Convorbiri literare*, III, nr. 18. C. Calmuschi, *G. Asachi*, Bîrlad, 1887; V. Atanasiu, *Asachi, biografia și operele*, Iași, 1887; V. A. Urechia, *George Asachi*, Buc., 1890. E. Lovinescu, *Gh. Asachi. Viața și opera sa*, Buc., 1927; N. Iorga, prefața la ediția de *Poezii*, Vălenii de Munte, 1908; Il. Chendi, în *Portrete literare*, BPT nr. 19 (sau în *Pagini de critică*, ed. Vasile Netea, Buc., 1969); G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura română* (capitolul *Amestec de curente contrarii: G. Asachi*); F. Levit, *Gh. Asachi*, Chișinău, 1966; G. Sorescu, *Gh. Asachi*, Buc., 1970.

Date biografice furnizează Asachi însuși, în schițele sale autobiografice, dintre care *Notiție biografică* a apărut la Iași (ed. a 2-a din 1863), iar *Esquisse biographique*, rămasă în manuscris, e comentată și utilizată de N. A. Ursu în *Prefața* la Gh. Asachi, *Opere*, I, Buc., 1973. Scrisori ale lui Asachi și acte referitoare la activitatea sa, în *Documente și manuscrise literare*, publicate de P. Cornea și Elena Piru, I, /Buc./, 1967 și în *Documente*, ed. Gh. Ungureanu, D. Ivănescu, V. Isac, Buc., 1973. Date asupra raporturilor de familie, în corespondența Hermionei Asachi Quinet, prezentate de Elena Piru, *Gheorghe Asachi și fiica sa*,

Hermiona Quinet, în *România literară*, 1969, nr. 45. Veninoase sînt comentariile lui Sion referitoare la Asachi și în special la căsătoria scriitorului (*Arhondologia Moldovei*, ed. Rodica Rotaru, pref. M. Anghelescu, postfață, note și comentarii Șt. S. Gorovei, Buc., 1973, p. 7).

[8] Nestor Vornicescu, *Arhimandritul Leon Asachi*, în *Mitropolia Moldovei și Sucevei*, XXXVIII, 1962, nr. 3—4.

[9] Asachi părăsește Lembergul fără să-și fi încheiat studiile și fără să fi obținut titlul de doctor în filosofie sau diploma de inginer (v. Șt. Bîrsănescu, *Gheorghe Asachi și studiile sale la Universitatea din Lwow*, în *Iașul literar*, 1957, nr. 7).

[10] După izbucnirea războiului franco-austro-rus, cursurile de astronomie ale lui Johann-Tobias Bürg se întrerup și Asachi, în ultima perioadă a șederii la Viena, „s'appliqua aux études de l'art militaire", consemnează scriitorul în *Esquisse biographique* (ap. N. A. Ursu, prefața citată, p. IX).

[11] Despre Asachi și Italia, Sofia Cioară, *Gh. Asachi la Roma*, în *Luceafărul*, XIII (1914), p. 150; E. Padrini, *Un poeta romeno in Italia, (G. Asachi)*, în *Italia letteraria*, febr. 1932; Claudio Isopesco, *Un artista rumeno dell'800 a Roma*, în *Rev. italiana*, Roma, 1932; Id., *Il poeta Giorgio Asachi in Italia*, Livorno, 1930; N. Façon, *L'Italia nel romanticismo romeno*, în *Il romanticismo*, Budapesta, 1968; E. Bacaloglu, *Bianca Milesi e Giorgio Asaky*, Roma, 1912; Despre Bianca Milesi, Emile Souvestre, *Blanche Milesi-Mojon. Notice biographique*, Paris, 1854.

[12] Aduce și o bibliotecă de aproximativ 550 de volume (385 de titluri), al cărei catalog manuscris, prezentat și comentat de N. A. Ursu, dovedește un vast orizont cultural, o curiozitate intelectuală vie și un gust literar sigur (N. A. Ursu, prefața citată, p. XII—XVI: Id., *Sursele italiene ale poeziei lui Gh. Asachi*, în *România literară*, VI, 1973, nr. 17).

[13] Despre activitatea culturală și artistică a lui Asachi: N. Iorga, *Asachi ca tipograf și editor*, Buc., 1912; Aurora Ilieș, *Gheorghe Asachi și manuscrisele lui Budai-Deleanu*, în *Studii și cercetări de bibliologie*, II, 1957; D. Bădărău, *Introducerea naturalismului în Moldova și Gheorghe Asachi*, în *Viața românească*, XXI, vol. LXXIX, p. 146—156. Asupra activității pedagogice, v. studiul lui N. C. Enescu, *Gh. Asachi ca pedagog*, în volumul *Din istoria pedagogiei românești*, /Buc./, 1957; Id., *Gheorghe Asachi, organizatorul școlilor naționale din Moldova*, Buc., 1962; Fl. Cîmpan, *Despre algebra tipărită și cea în manuscris a lui Gh. Asachi*, în *Revista Universității Al. I. Cuza și a Institutului politehnic din Iași*, II, 1955, fasc. 1—2; Id., *Geometria și trigonometria lui Gh. Asachi*, în *Analele științifice ale Universității Al. I. Cuza din Iași*, Secț. I, Tom II, 1956, fasc. 1—2. Remus Niculescu, *Gheorghe Asachi și începuturile litografiei în*

Moldova, în *Studii și cercetări de bibliologie*, I (1955), p. 67—112; H. Blazin, *Gh. Asachi*, Buc., 1956. Gh. Ungureanu, *Figuri de arhiviști români, Gheorghe Asachi — 1788—1869*, Buc., 1969.

[14] Ceea ce explică vădita ostilitate cu care îl tratează, spre sfîrșitul vieții, M. Kogălniceanu (v. G. Sorescu, *Op. cit.*).

[15] Ediții: *Poesii*, Vălenii de Munte, 1908; *Fabule alese*. Partea I, Vălenii de Munte, 1910; *Nuvele istorice*, ediție și studiu introductiv P. V. Haneș, Buc., 1915; *Scrieri literare*, ed. și prefață N. A. Ursu, vol. I—II, Buc., 1957 (BPT). În „Scriitori români" a apărut pînă acum volumul I (*Versuri și teatru*) din ediția critică de *Opere*, îngrijită și prefațată de N. A. Ursu (Buc., 1973).

Manuscrisul *Alăuta lui Alviru Dachienu* e semnalat de Gh. Ungureanu (*Un manuscris necunoscut al poeziilor lui Gh. Asachi*, în *Cronica*, 1 nov. 1969) și publicat în *Documente*, Buc., 1973, p. 29—68. G. Sorescu (*Un manuscris necunoscut de G. Asachi*, în *Ramuri*, VI, 1969, nr. 11) prezintă și comentează manuscrisul italian *La Leucaide d'Alviro-Corintio-Dacico*, Roma, il di 8 aprilie 1812 (comentariu reluat și amplificat în monografia sa despre Asachi).

[16] G. Bogdan-Duică, *Traducătorii români ai lui Kotzebue*, în *Omagiu lui T. Maiorescu*, 1900; Al. Piru, *August von Kotzebue*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, IV. 1955.

[17] Dumitru Negoescu, *Gheorghe Asachi: asupra dramei „Turnul Butului"*, în *Revista de istorie și teorie literară*, XX, 1971, nr. 4.

Despre nuvela istorică, P. V. Haneș, prefața la *Nuvele istorice*, Buc., 1915 (*Intre nuvelă și istorie*). Pentru proza poetică, Mihai Zamfir, *Proza poetică românească în secolul al XIX-lea*, Buc., 1971 (capitolul, *Primele proze poetice: meditațiile în proză*). Pentru Asachi călător, I. Pervain, *Extract din jurnalul unui călătoriu moldovean*, în *Steaua*, 1957, nr. 10; G. Ivașcu, *Asachi — reporter*, în *Contemporanul*, 25 sept. 1964; M. Zaciu, *Sensurile călătoriei literare*, în *Ordinea și aventura*, Cluj, 1973.

[18] M. Anghelescu analizează *Dorul* din perspectivă preromantică și discută erotica petrarchizantă (*Preromantismul românesc*, p. 143—145, 219—222). Clasicismul lui Asachi în D. Păcurariu, *Clasicismul românesc*, p. 59—63 și P. Cornea, *Originile romantismului românesc*, p. 320—327 (opera lui Asachi e „străbătută /.../ de o viziune „esențialistă", care se traduce în erotică prin platonism /.../ iar în poezia cetățenească și patriotică printr-o simbolică a „virtuții" și a progresului prin luminare"; acestui „esențialism" îi corespunde expresia abstractă). Pentru Gr. Tănăsescu (*Asachi și tradițiile clasice*, în *România literară*, 1969, nr. 5), Asachi face parte dintre rarii scriitori „care au trăit cu atîta intensitate și au resimțit organic sensul clasicității"; de aceea, interpretarea lui D. Po-

povici îi trezește uimirea („nu știm pe ce temei D. Popovici îi atribuie mentalitatea clasicismului decadent al secolului al XVIII-lea occidental"), uimire care ar putea fi temperată, însă, prin lectura frazei introductive a capitolului Asachi din lucrarea de față: „una din trăsăturile lui particulare este faptul că poetul nu pleacă /.../ de la postclasicismul secolului al XVIII-lea, de la „Lumini", ci pleacă de la clasicismul antic horațian...". Structura „real clasică" a lui Asachi este analizată cu finețe în articolul Mariei Protase, *În căutarea adevăratului Asachi*, în *Tribuna*, XII (1969), nr. 49.

[19] De fapt, Asachi traduce liber traducerea lui Leopardi după Moshos (v. M. Marinescu-Himu, *Din izvoarele poeziei lui Gh Asachi*, în *Limbă și literatură*, X, 1965).

[20] Prelucrare după Lodovico Savioli Fontana, *Alla propria immagine* (v. N. A. Ursu, *Sursele italiene ale poeziei lui Gh. Asachi...*, și notele ediției critice de *Opere*, I).

[21] Ramiro Ortiz, *Gheorghe Asachi e il petrarchismo rumeno*, în *Varia romanica*, Firenze, 1932; Al. Piru, *Asachi și Petrarca*, în *România literară*, 1969. nr. 45 și *Asachiana*, în Varia, /Buc./, 1972.

[22] D. Caracostea, *Izvoarele lui G. Asachi*, Buc., 1928; Id., *Le préromantisme de G. Asachi*, în *Langue et littérature*, I, 1940, nr. 1; N. A. Ursu *Sursele italiene...*; E. Dvoicenco, *O satiră polonă imitată de Gh. Asachi și Stamati*, în *Revista Fundațiilor*, V (1938), nr. 8; I. C. Chițimia, *Adam Mickiewicz et l'écrivain Roumain Gh. Asachi*, în *Romanoslavica*, I, 1958.

Preocupările folcloristice în Al. Bistrițeanu, *G. Asachi și folclorul*, în *Limbă și literatură*, 1955. Asupra operei, V. Ciobanu, *Aspecte ale operei lui G. Asachi*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, X (1961). nr. 4.

[23] Asupra lui Iancu Văcărescu, Al. Odobescu, *Poeții Văcărești*, în *Revista română*, I; în *Albina Pindului* din 1 ian. 1870, un articol nesemnat, *Familia Văcăreștilor (Dupe Ion Eliade și Ales. Odobescu)*; I. Ghica, *Iancu Văcărescu*, în *Convorbiri literare*, XVIII, p. 385; o notiță despre Iancu Văcărescu publică O. Densusianu, în *Noua revistă română*, 1900, vol. I și o altă Notiță despre Iancu Văcărescu, G. Bogdan-Duică, în *Convorbiri literare*, XXXIX (1905), p. 389; Iuliu Dragomirescu, *Cei din umbră. Profiluri. II. I. Văcărescu (1786—1863)*, în *Literatura și arta română*, IV. nr. 4. G. Călinescu, *Material documentar*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 1959, nr. 1—2; Al. Piru, *Literatura română premodernă*, Buc., 1964; Id., *Poeții Văcărești*, /Buc./, /1967/ (aici, date despre extrasele rămase din vremea studiilor și despre cărțile achiziționate de Iancu Văcărescu la Viena).

[24] Ramiro Ortiz, *Primi contatti fra Italia e Rumania. Appunti sulla lingua e letteratura italiana in Romania nel secolo XVIII. Pietro Metastasio e i poeti Vacaresti*, Torino, 1914.

[25] Despre Mariţica Văcărescu, o caracterizare în raportul lui Billecocq către Guizot din 16 apr. 1845 (Documentele Hurmuzachi, XVII, p. 1047—1048), care vede în ea o femeie „sans coeur, sans éducation première".

[26] În ceea ce priveşte opera lui Iancu Văcărescu şi felul în care a fost ea receptată de contemporani, cîteva note apărute în periodicele timpului sînt elocvente: Heliade îi tipăreşte în *Curierul românesc*, I, nr. 17, sonetul *Pacea*, însoţindu-l de un comentariu care subliniază laudativ fidela respectare a regulilor speciei abordate; în nr. 21 al *Curierului românesc* din 1829, Văcărescu este numit „Anacreonul românesc", iar în nr. 28 se aduc elogii patriotismului marelui logofăt. Heliade crede (articolul *Poezie*, în *Curierul românesc*, 1830, nr. 38) că opera poetică a lui Văcărescu va rămîne clasică, iar I. Voinescu laudă *Şaradele* (*Curierul românesc*, II, p. 138), care au „electrisit lumea" şi au dovedit originea noastră romană. Acelaşi cult pentru poetul muntean îl vădeşte şi *Albina românească* (1837, nr. 60).

[27] Asupra traducerilor lui Văcărescu, G. Creţeanu (*Mişcarea literară 1861*, în *Revista română*, I, p. 845), priveşte cu rezerve „Britanicu"; N. Serban, *Racine en Roumanie*, Buc., 1940; G. Bogdan-Duică, *Traducătorii români ai lui Kotzebue...*; Al. Piru, *August von Kotzebue... Napoleon la Soen-Brun şi Sinta Elena* nu sînt „două drame istorice" (aşa cum o indică titlul ediţiei din 1847), ci e traducerea piesei lui M. Régnier şi Dupeuty, *Napoleon ou Schoenbrunn et Saint Hélène* (v. Al. Piru, recenzia la *Romantismul românesc*, în *Varia*).

[28] Ediţii: *Poeţii Văcăreşti. Viaţa şi opera lor poetică*. Cu o introducere, note critice, studii bio-bibliografice şi glosar de Paul I. Papadopol, Buc., 1940; Poeţii Văcăreşti, *Versuri alese*, ediţie îngrijită de Elena Piru, prefaţă de Al. Piru, Buc., 1961; cîteva poezii şi în antologia *Primii noştri poeţi*. Alte lucrări atribuite, în Al. Piru, *Poeţii Văcăreşti*. N. A. Ursu îi atribuie şi poezia *Pentru Ţara Românească* (*O poezie necunoscută a lui Iancu Văcărescu*, în *Limba română*, 1966, nr. 4), atribuire neacceptată de P. Cornea (*Originile romantismului românesc*, p. 656).

Asupra aspectului lingvistic al operei, G. Ivănescu, *Ortografia şi limba lui Iancu Văcărescu din „Poezii alese", 1830*, în *Contribuţii la istoria limbii literare în secolul al XIX-lea*, vol. II, Buc., 1958.

[29] G. Călinescu, *Poeţi din secolul XVIII*, în *Scriitori străini*, ed. Vasile Nicolescu şi A. Marino, prefaţă A. Marino, Buc., 1967; Al. Piru, *Poeţii Văcăreşti*.

[30] Al. Piru îl consideră pe Iancu Văcărescu „primul nostru poet de idei" (*op. cit.*, p. 114—115). Tipul „conceptualist" de creare a imaginii" este confirmat de „excesul de substantive", observă P. Cornea (*Originile romantismului românesc*, p. 356).

[31] P. Cornea consideră că baladele trebuie plasate în sfera de influență franceză, nu germană, și propune ca model pentru *Ielele La ronde du Sabbat* a lui V. Hugo, raportînd poezia lui Iancu Văcărescu la romantica „estetică a urîtului" (*Originile* ..., p. 362 și 661).

[32] Traducerea, care curăță „în bună parte poezia lamartiniană de încărcătura sa romantică", e analizată, comparativ cu originalul, de D. Păcurariu, *Clasicismul românesc*, p. 54—58.

VASILE CÎRLOVA

O frază echivocă a lui Heliade Rădulescu a făcut să se creadă că locul de naștere al lui Cîrlova a fost Tîrgoviștea. „Originea și creșterea acestui tînăr a fost mai mult din Tîrgoviște", spusese Heliade. Că poetul putea fi crescut în Tîrgoviște și mai puțin aiurea este lucru ușor de înțeles, dar că el putea fi originar „mai mult" din Tîrgoviște, dar și din altă parte, este ceva cu neputință de gîndit. Un articol al lui I. C. Filitti, intitulat *Vlădica Luca, strămoș al poetului Cîrlova* și publicat în *Convorbiri literare* din 1923, aduce informația că poetul se cobora dintr-o familie stabilită în Buzău și că un strămoș îndepărtat al său, de origine greacă, era refugiat din insula Cipru[1].

N-avem nici o informație privitoare la educația poetului și tot ce s-a spus în această privință, ca și în ceea ce privește prietenia lui cu Grigore Alexandrescu rămîn simple ipoteze[2]. În legătură cu biografia, amintim totuși cîteva momente: născut în 1809, îl întîlnim, la vîrsta de 20 de ani, îndeplinind o misiune oarecare sub ocupația rusească în tovărășia lui Grigore Lăcusteanu. Înființarea armatei pămîntene a făcut din el un ofițer de cavalerie. Nu-i fu dat însă să-și slujească țara un timp mai îndelungat, căci la vîrsta de 22 de ani moartea îl răpi, lipsind astfel literatura română de unul dintre cele mai puternice talente ale ei.

Educația lui se oglindește cu toată claritatea în opera sa. Indicațiile bibliografice ne arată că poetul era preocupat să redea în limba română poema *Hero și Leandru,* a poetului grec Musaios, dar și *Zaira* lui Voltaire. Cîrlova aducea astfel mărturia educației pe care o primea tînăra boierime a timpului, educație care se întemeia deopotrivă pe limba grecească și pe cea fran-

ceză; și dacă Voltaire se impune cu energie generației, s-ar putea spune că preocuparea pe care literatura română avea s-o arate pentru Musaios, a cărui operă avea să fie tradusă puțin timp după aceea de M. Apolloni, o culegea ca moștenire din testamentul literar al poetului așa de timpuriu dispărut.

Opera sa este foarte puțin bogată. Știm că primele sale versuri au fost scrise în limba greacă, dar nici unul dintr-însele n-a ajuns pînă la noi. Cele cinci poezii care îi aparțin în mod sigur au fost publicate în *Curierul românesc* din 1830, și, după moartea poetului, în 1839. Oricît ar fi de reduse ca număr, aceste poezii dovedesc totuși o experiență literară bogată și o maturitate tehnică surprinzătoare pentru data la care au fost scrise și pentru un poet mort atît de timpuriu[3].

Cea dintîi dintr-însele, *Păstorul întristat,* este o poezie desprinsă din sfera arcadiană ca temă și adeseori ca expresie. Ea reprezintă stratul artistic cel mai vechi pe care-l întîlnim la scriitorul nostru, care în celelalte poezii ale sale se dovedește pătruns de sentimentalitatea preromantică și romantică. Și cu toate că poetul se mișcă într-însa într-o lume de convențiuni, cu păstori care se consumă în meditații adînci în legătură cu soarta lumii și care se topesc pătimaș, neputincioși din pricina iubirii pentru păstorițe „cu chip prea dulce, prea drăgălaș", poezia aduce totuși anumite calități care se cer subliniate. Clișeele stereotipe ale Arcadiei nu au înăbușit inteligența artistică a poetului. Ea se manifestă atît în distribuția generală a materialului, cît și în ordonarea lui în detalii. În prima strofă, elementul descriptiv preponderent și impresia de conciziune a totalului îngăduiește totuși o bogată acumulare de calificative:

Un păstor tînăr, frumos la față,
Plin de mîhnire, cu glas duios
Cînta din fluier jos pe verdeață,
Sub umbră deasă de pom stufos.

În cuprinsul ei limitat, strofa schițează toate elementele externe ale unui tablou de bucolică și ne dă și primul acord al dramei sufletești pe care poezia va desfășura-o. Privită în versurile ei izolate, strofa se caracterizează prin prevalența elementului descriptiv: toate versurile, cu excepția celui de al treilea, sînt descriptive. Privită însă în unitățile ei spirituale, ea face ca întregul material pe care-l conține să capete puteri picturale. Cel

dintîi moment, descrierea păstorului, se consumă în date generale, în elemente sumare, care nu se subordonează, ci se juxtapun și, redus la atît, tabloul nu s-ar anima: *Un păstor tînăr, frumos la față, plin de mîhnire.* Nici o incidentare cu puteri creatoare de viață individuală în această notație, al cărei caracter de notație răsare puternic din punctarea discriminantă, prin virgulă. Momentul al doilea ni-l înfățișează pe păstor cîntînd: *cu glas duios cînta din fluier jos pe verdeață.* El nu mai are autonomia de sens a celui dintîi, fiind redus într-o mare măsură la funcțiunea de completare a portretului schițat anterior. Ceea ce îl individualizează însă în totalul poetic al strofei este faptul că aduce o notă dinamică: verbul *cînta,* singurul verb al strofei care exprimă o acțiune. Poetul are însă, în primul rînd, viziunea plastică a situației; ideea exprimată de verb este astfel învăluită în date descriptive: glasul „duios", fluierul, păstorul care șade jos pe verdeață, toate acestea atenuează puterea dinamică a momentului și-l leagă de momentul descriptiv în care este încadrat. Chiar alegerea substantivului din finalul versului, determinată și de necesități de versificație, este semnificativă: versul al treilea nu cunoaște nici un adjectiv, dar substantivul final „verdeață" trăiește atîta din seva adjectivului ce i-a dat viață, încît el trebuie privit ca un element intermediar, care în forma lui denominală și-a păstrat toată puterea de a califica a adjectivului. El are în același timp rolul de a anticipa momentul al treilea, de pură descriere a elementelor externe de situare: *sub umbră deasă de pom stufos.*

Strofa întîia constituie singură unul din momentele poeziei. Desfășurarea ulterioară pornește de la aspectul dinamic al ei. Atenuat însă acolo, el ajunge să fie anulat în cursul celui de al doilea moment care ne înfățișează participarea naturii la întristarea păstorului. Prima din cele patru strofe care alcătuiesc acest moment este cu deosebire caracteristică:

De multe versuri spuse cu jale
Uimite toate stau împrejur:
Rîul oprise apa din vale
Vîntul tăcuse din lin murmur.

Vom observa în primul rînd că din cele cinci verbe, două îmbracă forma adjectivală a participiului trecut, unul arată starea

și ultimele două încetarea unei acțiuni: ca acțiune așadar, strofa însemnează un punct mort. Pentru că, dacă ideea de acțiune stăruiește într-un verb ca „spuse", prin forma lui el înscrie versul și strofa întreagă pe plan istoric: versurile au fost spuse în trecut, în prezent toate stau, rîul este oprit și vîntul tace. Și dinamica nu sporește nici cu strofa următoare, în care poetul, exprimînd acțiunea petrecută în trecut, exprimă subsecvent și starea prezentă de nemișcare: turmele „se răspîndesc" pe livezi; ascultîndu-l, ele „uitase" iarba și acum stăteau „pătrunse toate de mila lui". Există astfel o contradicție între verbul luat izolat și sensul general al strofei care se fixează pe linia statică surprinsă mai înainte. Și chiar atunci cînd elemente active frămîntă versul, poetul alege cuvintele cele mai slabe, care puteau fi sunate pe coardele cele mai stinse ale lirei sale, sau bemolizează în perifrază: ciinele care ședea lîngă păstor „cu durere căta în jos" și, ca să-l mîngîie, nu lătra, ci „glas cîteodată scotea milos".

În acest cadru, în care totul trăiește o viață scăzută, își face apariția poetul, care încearcă să-l consoleze pe întristatul păstor, făcîndu-l atent asupra frumuseților naturale în care trăia. Păstorul îi răspunde însă, gradîndu-și argumentația ca în cel mai bun tratat de retorică: există vreun muritor, oricît de sus sau de jos-pus ar fi el, care să fie scutit de durere, se întreabă, filozofic, păstorul. Și răspunsul este că soarta — vechea Moira a grecilor — nu îngăduiește mulțumire neamului omenesc: patimile suflă necontenit către oameni, după cum vîntul suflă necontenit pe cîmpii și către crînguri. În urma acelor constatări generale, păstorul schițează portretul său moral: el nu dorește nimic din zădărniciile lumii, din bogăție, din cinste sau putere; toate acestea sînt zădărnicii, singura realitate certă fiind iubirea. Și aici ne dezvăluie în sfîrșit cauza directă a tristeții sale: era pătimaș, pentru că iubea „preadulce" o „păstoriță cu chip preadulce, preadrăgălaș", care, ca în poezia petrarchistă, însufleța și dădea farmec naturii:

De lîngă mine ea cînd lipsește
Natura n-are nimic frumos.
Sufletul tare mi se mîhnește
Orice privire e de prisos.

Temă comună, clișee de expresie, poezia aduce astfel multe impurități în valurile sale. Istoricește însă, ea se valorifică din două puncte de vedere: în primul rînd, avem de-a face cu o poezie în care ideea și sentimentul nu forțează, în expresia lor, limba. Faptul acesta este cu atît mai meritoriu, cu cît poezia noduroasă a unui Iancu Văcărescu ne-a făcut să vedem importanța capitală a limbii în poezia timpului. A doua calitate eminentă o constituie ordonarea severă și logică a materialului. După ce face un sumar portret al eroului și ni-l arată înstrăinat de natură din pricina tristeții sale, poetul intervine vrînd să-l redea bucuriei și naturii și răspunsul păstorului, care pleacă de la constatări filozofice în legătură cu soarta omului în lume și face apoi portretul său moral, ajungînd în cele din urmă la analiza vieții sale sufletești, urmărește aceeași gradație severă pe care am descoperit-o și în analiza amănuntelor. Temă și atmosferă arcadiană pe de o parte, tehnică clasică pe de altă parte, *Păstorul întristat* se hrănește din plin din viața literară a secolului al XVIII-lea.

Alta este sfera literară căreia îi aparține poezia *Inserare*[4], o poezie ce dezvoltă aceeași temă ca și *Păstorul întristat*. Lipsit de ființa care ar putea să-l facă fericit, sufletul poetului rătăcește în apele mîhnirii. În timp însă ce poezia primă obiectiva sentimentele și aducea astfel în scenă figura convențională a ciobanului al cărui rol era să exprime gîndirile și simțirile poetului, în cea de a doua poetul pășește singur în scenă și își dezvăluie, în toate colțurile sale, sufletul: lirismul pur ia locul lirismului obiectivat din prima poezie. Dar nu aceasta este diferența fundamentală de la una la alta. *Inserare* aduce o tonalitate cu totul deosebită de tot ce ne-a dat Cîrlova în poezie; sînt tonurile minore ale poeziei lamartiniene în care meditația ușoară provocată de aspectul peisajului se împletește cu descrierea acestuia. Faptul acesta are drept consecință cultivarea cu precădere a notei descriptive. Elementul narativ — dinamizant — ajunge să fie concurat cu putere de elementul descriptiv — static — în strofa întîia:

Pe cînd abea se vede a soarelui lumină
În vîrful unui munte pe fruntea unui nor
Și zefirul mai dulce începe de suspină
Prin frunze, pe cîmpie, cevași mai tărișor . . .

Versurile citate exprimă ideea de timp, momentul înserării. Poetul are și aici în primul rînd viziunea picturală a lumii. Înserarea ca fenomen de succesiune temporală nu este narată, ci văzută și situată spațial: soarele nu scapătă, ci lumina lui se vede pe vîrful muntelui, pe fruntea norului. Natura se însuflețește în jurul poetului, dar viața ei se aseamănă cu viața lui. Pentru cineva care își încadrase stările sentimentale în clipele crepusculare, peisajul împrumută o notă de tristețe: valea în care merge poetul este tristă, zgomotul este îndepărtat de ea, și poetul se așază „cu jale" pe ridicătura ei cea mai înaltă ca să țină tovărășie singurătății. Peisajul se desfășoară în fața lui în versuri de o putere plastică adesea surprinzătoare: cîmpia, „pe care ostenește vederea alergînd, se-ntunecă ca noaptea pe caru-i naintînd"; de alături, gîrla, „întocmai ca o pînză se vede albă-n jos, și ni se pare încă în vînt că filfîiește". Dar în pastelul acesta de tonalități romantice poetul prinde și unele reminiscențe de poezie arcadiană și unele frînturi de mitologie manierată: păstorițe și păstori apar și dispar; filomele cîntă în stuf și Eho, zeița desprinsă din mitologia greacă, vestește durerea ei în lume, iar zefirul, care „printre frunze se plimbă ca o umbră de ușor", roagă pe filomelă să-și continue cîntarea. Cîrlova are aici vederea mitologică a lucrurilor: zefirul lui este un zeu cu piciorul ușor și astfel imaginea la care ne raportăm încetează a mai fi convențională pur și simplu și devine de manieră mitologizantă, ceea ce îi dă un sens, dar ceea ce n-o salvează din punct de vedere poetic. În urma tuturor acestora, poetul revine la aspectul naturii nocturne, la stele, la „luna, vremelnică stăpînă", la pămîntul care geme prins în brațele somnului, pentru ca în final să-și fixeze ochiul asupra propriei sale lumi sufletești, ale cărei caractere erau astfel anticipate de descrierea anterioară. Citez întregul pasaj final pentru că dacă poezia în întregul ei aduce numeroase puncte moarte, ea prinde aici cîteva note de interiorizare și de pură meditație romantică așa cum, la acea dată, numai Heliade mai putea da literaturii române:

Dar ăstui suflet jalnic, lipsit de mîngăiere,
Odihnă, mulțumire, nu-i poci găsi de loc;
Oriunde veselia din inimă îmi piere
Și de aceea umblă fugar din loc în loc.

Ce caută nu știe, dar simte că lipsește
Ființa care poate să-l facă fericit,
Și neputînd găsi-o, în vreme ce-o dorește,
În negura mîhnirii mai mult s-a rătăcit.

Întocmai ca o luntre ce slobodă pe mare
Nu poate de furtune a mai găsi pămînt;
Ce n-are nici nădejde că poate, de-ntîmplare,
Cu vremea s-o arunce la margine vrun vînt.

Purtate de suflul sentimentalității romantice, versurile acestea denotă suflul larg de care poetul era capabil. Nu trebuie să uităm că sîntem în 1830; la data aceasta, literatura română cunoștea poezia lamartiniană în traducerile și imitațiile lui Heliade, dar numeroase erau literaturile străine care nu luaseră încă în nici un fel cunoștință de existența marelui poet francez. Poezia lui Cîrlova se remarcă în felul acesta nu numai prin valoarea ei proprie, ci și prin timpuria adeziune la poezia lamartiniană, din care împrumută nu numai suflul general, ci și unele note de amănunt. Înrudite prin motivele ce le-au dat naștere, poeziile *Păstorul întristat* și *Înserarea* însumează astfel termenii opuși ai unei experiențe literare bogate. Între ei se găsesc însă trepte intermediare și poezia cea mai cunoscută a lui Cîrlova, *Ruinele Tîrgoviștei*, poate fi privită din acest punct de vedere.

Meditația pe ruine, meditația care în mod fatal se desfășoară în jurul labilității lucrurilor omenești, a fost practicată de timp îndelungat[5]. Fără să fie cel dintîi care s-o cultive și fără să fie cel care i-a dat expresia literară cea mai desăvîrșită, preromanticul francez Volney a dat totuși acestei teme o putere de circulație pe care puține teme literare au cunoscut-o. Cartea care ne interesează aici, *Les Ruines ou Méditations sur les révolutions des Empires*, a fost scrisă în timpul unei călătorii în Orientul turc, Egipt și Siria și publicată mai întîi la Geneva, în 1791. În Siria, scriitorul hotărăște să meargă să vadă și ruinele atît de lăudate ale vechii Palmire. Ajuns acolo, măreția priveliștii îl determină să rămînă mai multe zile și într-o seară el ajunge pînă în valea mormintelor. Meditația îl ispitește și în cursul ei își face apariția o fantomă, geniul ruinelor și al mormintelor, care vorbește poetului despre o mulțime de lucruri curente în secolul al XVIII-lea: condiția omului în uni-

vers, starea originară a omului, principiile societăților, izvorul relelor sociale, originea guvernelor și a legilor și altele de aceeași natură, totul dînd lucrării textura unei opere de filozofie a istoriei întemeiată pe concepția rousseauistă că numai legea naturii rămîne fecundă pentru viața societăților. Nu aceste elemente aveau să fie generatoare de poezie lirică; meditația inițială și invocația ce o precede erau animate însă de un alt suflu și aici trebuie să căutăm izvorul elegiei lui Cîrlova. Grigore Alexandrescu și Bolintineanu vor pune la contribuție și alte capitole din opera scriitorului francez, dar pentru aceasta se cerea o conștiință literară lărgită, care nu exclude din sfera poeziei ideea privită ca idee.

Primele versuri ale elegiei lui Cîrlova cuprind invocația adresată ruinelor și ele corespund, în linii mari, invocației lui Volney. Dar poetul român, a cărui practică romantică se manifesta în cultul opozițiilor, concentrează în primul vers, care în întregul lui este o acumulare sentimentală dominată de exclamație, prezentul și trecutul, regretul și admirația: „O ziduri întristate, o monument slăvit"... Prezentul ispitește în primul rînd pe poet, care concentrează culorile cele mai sumbre în pictarea imaginii lui. În partea a doua a elegiei, care cuprinde o descriere a ruinelor colorată de toată durerea poetului, își face apariția, ca o epavă rătăcită din pădurea mitologiei antice, Saturn, care supune totul legii lui inexorabile:

Voi încă în ființă drept pildă ne slujiți
Cum cele mai slăvite și cu temei de fier
A omenirii fapte din fața lumii pier,
Cum toate se răpune ca urma îndărăt,
Pe aripile vremii de nu se mai arăt.

ni se spune în versuri ce depășesc în frumusețe pasajul corespunzător din *Ruinele* lui Volney: „J'ai cherché les anciens peuples et leurs ouvrages, et je n'en ai vu que la trace, semblable a celle que le pied du passant laisse sur la poussière".

În urma acestora, poetul ocupă direct loc în scenă; asemenea păstorului pe care-l amintea și Volney, în durerile ce-l copleșesc caută adăpost în mijlocul ruinelor, din care descifrează măreția trecutului:

Nici muzelor cîntare, nici milă voi din cer
O patrie a plînge cu multă jale cer;
La voi, la voi nădejde eu am de ajutor,
Voi sînteți de cuvinte și de idei izvor.

Și după o schițare sumară în tonuri de pastel a momentului înserării în care poetul reținea notele cele mai generale din tabloul de situare exotică pe care-l găsea la scriitorul francez, el ajunge să concentreze în două versuri puternice legea ineluctabilă a istoriei și tragismul sufletesc al său:

Mă văz lîngă mormîntul al slavei strămoșești
Și simț o tînguire de lucruri omenești.

Durerea poetului nu este astfel motivată numai de vicisitudinile istoriei patriei sale, ci și de destinul tragic al întregii omeniri. Mutilată de cenzură, poezia a ajuns pînă la noi într-o formă care nu-și motivează finalul: un glas jalnic se adresează poetului făcîndu-l să știe că odată cu slava trecută a dispărut și libertatea și el, poetul, adresînd o ultimă salutare ruinelor, aduce în scenă în treacăt și pe tiranul înspăimîntat de vederea strălucirii apuse. Evident, preamărirea libertății și înfruntarea tiranului nu erau lucruri pe care să le ierte spiritul oficial al anului 1830 și în felul acesta poezia, al cărei suflu liric de înaltă tensiune trebuie să culmineze în final, nu se poate explica decît aproximativ și numai prin raportare la modelul său. Citez aici în întregime pasajul din invocația lui Volney, pasaj capabil să ne dea explicarea notelor izolate care au supraviețuit naufragiului din finalul elegiei lui Cîrlova. Adresîndu-se ruinelor, scriitorul francez spune: „C'est vous qui, lorsque la terre entière asservie se taisait devant les tyrans proclamiez déjà les vérités qu'ils détestent, et qui confondant la dépouille des rois avec celle du dernier esclave attestiez le saint dogme de *l'égalité*. C'est dans votre enceinte que, amant solitaire de la *liberté*, j'ai vu apparaître son génie, non tel que se le peint un vulgaire insensé, armé de torches et de poignards, mais sous l'aspect auguste de la Justice, tenant en ses mains les balances sacrées où se pesent les actions des mortels aux portes de l'éternité. O tombeaux! que vous possedez des vertus! vous épouvantez les tyrans; vous empoisonnez d'une terreure secrète leurs jouissances impies; ils fuient votre incorruptible

aspect, et les lâches portent loin de vous l'orgueil de leurs palais".

Pe acest ansamblu de idei și sentimente se altoiesc versurile lui Cîrlova:

Ce vai! a mai rămas
Cînd cea mai tare slavă ca umbra a trecut,
Cînd duhul cel mai slobod cu dînsa a căzut!

Acest trist glas, ruinuri, pe mine m-au pătruns
Și a huli vieața în stare m-au adus.

Deci priimiți, ruinuri, cît voi vedea pămînt,
Să viu spre mîngîiere să plîng pe-acest mormînt.
Unde tiranul încă un pas n-a cutezat
Căci la vederea voastră se simte spăimîntat.

În felul acesta se înfățișează cea dintîi poezie pe tema preromantică a ruinelor în literatura română. Am amintit mai înainte, în această ordine, pe Iancu Văcărescu. El nu era în măsură să dea ceva comparabil lui Cîrlova și este o întrebare dacă în cazul cînd această poezie ne-ar fi ajuns intactă, ea ar fi putut fi egalată pînă la Eminescu. Așa cum o cunoaștem, i se poate alătura cu succes poezia lui Grigore Alexandrescu sau aceea, pe cît de ignorată pe atît de remarcabilă, a lui George Baronzi. Poezia lui Cîrlova aduce o simțire sinceră și puternică, ce se insinuează în sufletul cititorului prin fluența versului, pe care, după împrejurări, știe să-l trunchieze în finaluri ascuțite sau uneori — rareori — să-l prelungească, vaporizîndu-l în rime feminine.

În poeziile pe care le-am urmărit, Cîrlova se arăta într-o mare măsură tributar literaturii străine, Arcadiei, preromantismului și romantismului de esență lamartiniană. În toate acestea, poetul trăda o fibră depresivă și, oricare ar fi meritele pe care le aduceau, ele se dizolvau în ultimă instanță în acizi de import. Alta este situația poeziilor *Rugăciunea* și *Marșul*. Legate strîns de situația locală, poeziile acestea îndrumează pe poet pe calea ce avea să-l ducă la naționalizarea temei poetice și totodată la schimbarea tonului: poetul ușor melancolic și convențional melancolic din începuturi face loc unui poet cu

vocea încordată și unui spirit plin de încredere în viitorul țării și al neamului său.

Rugăciune a fost publicată în 1839 și a părut unora dintre cercetători o poezie prolixă. A surprins apoi din partea acestui inițiator în romantism al poeziei române și atitudinea dîrză față de divinitate. Accentele fundamentale din poeziile analizate anterior ne-au deprins să vedem în Cîrlova un poet mătăsos, cîntăreț al renunțărilor melancolice și de aceea nu putea să nu surprindă tonul puternic înstrunat, cu atît mai mult cu cît acest ton ne întîmpină într-o rugăciune. Rugăciunea aceasta nu are însă nimic comun cu o rugăciune obișnuită: ne găsim în fața unei conștiințe categorice, care își înlănțuie judecățile în formele oțelite ale unui silogism, care înțelege să-i stabilească lui Dumnezeu un anumit program de activitate, care arată lui Dumnezeu toate durerile ce s-au abătut pe nedrept asupra țării sale, toate drepturile pe care aceasta le avea de a fi fericită, — și care cere autoritar fericirea pentru țara sa, nu ca un dar hărăzit din ceruri, ci ca o meritată recompensă pentru nedreptățile îndurate. În *Rugăciunea* lui Cîrlova, Dumnezeu nu mai este un dispensator de bunuri după bunul său plac, ci ceva cu totul aparte, un fel de intendent al cerului, căruia i se poate cere socoteală de felul cum a administrat fericirea popoarelor, cu tonul cu care se cere socoteală demnitarilor statului de felul cum au administrat fondurile publice. Poezia aduce însă aceeași largă respirație pe care am remarcat-o și în alte opere ale lui Cîrlova. Invocația — și întreagă prima strofă — poate servi ca ilustrare a acestei afirmații. Invocînd-o prin anumite calificative ale sale, poetul fixează de la început atributele divinității, care vor îndreptăți tonul de recriminare imperioasă cu care el cere dreptate pentru țara sa: Dumnezeu este „ființă înaltă", este „lungă vedere", „izvor puternic de mîngîiere" și „pavăză sfîntă acestui pămînt". Și aceeași strofă anunță și tonul profan al *Rugăciunii:* cu „glas jalnic", poetul cere milă, dar glasul acesta este îndreptățit să se plîngă. Conștient de prețul unei rugăciuni, el face cunoscut lui Dumnezeu că:

Nu se cuvine a se răpune
În vînt, ca fumul, o rugăciune
Cu plîns făcută lîngă altar...

Cu atît mai mult cu cît el nu cere nimic pentru persoana lui:

Nu cer prisoase sau nălucire
Voiesc dreptate, cer mîntuire
Patriei mele, jalnic pămînt.

Avem aici expresia puternică a unui sentiment de abnegație, așa cum în literatura română a vremii singur Grigore Alexandrescu era în stare să dea, dar dacă cei doi scriitori se întîlnesc prin renunțarea la bucuriile proprii, ei se deosebesc esențial prin obiectivele urmărite cu acest sacrificiu: în timp ce Cîrlova înțelege să sacrifice totul pentru ca țara lui să se bucure de fericire, Grigore Alexandrescu face lucrul acesta nu pentru fericirea patriei sale, ci pentru fericirea întregii lumi. Această deosebire în ceea ce privește obiectivele urmărite definește două mentalități cu totul diferite: în timp ce Cîrlova recepționa din secolul al XVIII-lea în special elementele arcadiene și preromantice, Grigore Alexandrescu, care va fi ispitit și de aceste elemente, se arată în același timp a fi un partizan al ideilor din mișcarea „Luminilor".

Numai după ce a făcut un proces nemilos soartei și divinității, poetul ne dă, în final, o rază de speranță:

Dar ce să fie acea lumină
Ce sus se vede de focuri plină
Și dimpreună un zgomot plin?
Nu crez să fie semn de furtună
Cînd de loc vîntul nori nu adună
Cînd peste toate privesc senin.

Istoria literară s-a întrebat la rîndul ei ce putea să fie acea lumină ce înseninează finalul poeziei lui Cîrlova și răspunsul, care nu poate fi argumentat decît în sfera ipotezei, a fost că poetul a văzut, asemenea contemporanilor săi, mîntuirea patriei în recentul război ruso-turc și în pacea de la Adrianopole. *Rugăciunea* ar face deci parte din literatura encomiastică și s-ar așeza alături de sonetul *Pacea* al lui Iancu Văcărescu și de *Oda* lui Heliade Rădulescu. Aceasta este însă o simplă ipoteză și, dacă ne-ar fi îngăduit ca la această ipoteză să adăugăm altele, m-aș gîndi în primul rînd la faptul recent al înființării armatei pămîntene, fapt care l-a preocupat îndeaproape pe Cîrlova și căruia el i-a dedicat o poezie aparte, *Marșul*[6].

S-a spus că *Marșul* lui Cîrlova a fost provocat de acela pe

care l-a scris, cu același prilej, Iancu Văcărescu. Faptul nu poate fi urmărit cronologic și argumente interne rezistente nu există. Artistic însă, cele două poezii se găsesc atît de departe, încît ar fi un act de reavoință marcată față de marele logofăt să se insiste comparativ asupra lor. Poezia acestuia, pe care Heliade o admira pentru faptul că repeta foarte mult sunetul *r* — ceea ce da impresia zgomotului făcut de tobă —, se tîra greu pe versurile ei pline de reumatism. *Marșul* lui Cîrlova nu aduce nici idei noi, nici surprize în arta figurației; dar el aduce avînt și un ritm impetuos, în care cuvintele prind aripi și zboară:

Dragii mei copii războinici, ascultare mumii dați,
Iată vremea mic și mare armele să-mbrățișați
Strigînd toți c-o glăsuire:
Spre a mumii fericire
S-alergăm de obște frați!

Nu vom insista asupra cuprinsului de idei al acestei poezii; nu vom arăta astfel rolul pe care îl are ideea de *națiune* în concepția poetului, nici rostul cu care este invocat aici numele Europei, care ar simți calea nouă pe care au apucat-o românii. Toate acestea ne-ar duce prea departe, la analiza concepției naționale și politice a generației. Nu pot să nu semnalez însă faptul că în această poezie răsună preocupări care au format tema altor poezii ale lui Cîrlova, fie anticipîndu-le, fie reluîndu-le. Ca și în *Rugăciune*, poetul este convins că poporul a suferit îndeajuns și că acum este momentul să fie repus în drepturile sale, să i se redea vechea strălucire. Și, asemenea *Ruinelor*, *Marșul* aduce imaginea ruinelor Tîrgoviștii și imaginea ossianică a umbrelor în veci tăcute ale strămoșilor, ieșiți din morminte ca să privească renașterea la strălucire a descendenților. Și finalul, care aduce temperarea prin bucurie a avîntului inițial, identifică pe poet cu patria sau cu istoria patriei, și astfel el ne poate vorbi de veacuri în care nu i-a fost dat să guste fericirea:

Lacrămă de bucurie curge, curge ne-ncetat!
Veacuri sînt de cînd ascunsă pe-al meu sîn tu n-ai picat!
Arma iată că lucește,
Slava iată că zîmbește,
Corbul iată s-a-nălțat!

Poezia aceasta, care de la un capăt pînă la celălalt este numai mișcare și fior, nu trebuie coborîtă comparînd-o cu poezii inferioare cum este aceea a lui Iancu Văcărescu. Ea este, alături de *Deșteptarea României* a lui V. Alecsandri și de *Răsunetul* lui Andrei Mureșanu, tot ce s-a creat mai de seamă în literatura română în acest gen și poate fi comparată fără rezerve cu *Marseilleza* sau cu *Imnul revoluționarilor* greci de Rigas Velestinlis, el însuși inspirat de *Marseilleza*.

Marșul ne arată în același timp că poetul aducea o bogăție sufletească rară. Posteritatea a văzut într-însul îndeosebi pe cîntărețul îndurerat al gloriei stinse, al ruinelor Tîrgoviștei și s-a ajuns pînă acolo încît un istoric literar se miră că portretul scriitorului nu ne arată o figură eterată, cu plete și cu lavalieră, ci un militar cu mustață ascuțită și cu cască. Militarul acesta a avut un suflet complex, care a sacrificat un moment modei contagioase a Arcadiei, care s-a înfiorat de vagul și de melancolia preromantică, s-a lăsat legănat de sentimentalitatea romantică, dar care a știut să se sustragă influențelor și să vibreze în accente puternice și personale, atunci cînd soarta patriei și durerea comună au cerut imperios glasul lui ca să fie trîmbițate. Și, deși aceasta n-a purificat întregul material poetic cuprins în opera sa, opera aceasta se realizează la o temperatură artistică suficient de înaltă ca să vedem în poetul mort așa de timpuriu unul dintre spiritele cele mai puternice ale poeziei române. Nu era, așa cum s-a spus, un deschizător de drumuri cu totul necunoscute pînă atunci; dar pe căile abia întrezărite de alții, el se îndrumează cu pasul sigur al celor conștienți că s-au coborît pe pămînt încărcați cu o misiune înaltă.

NOTE ŞI BIBLIOGRAFIE

[1] Heliade dă informaţii biografice asupra lui Cîrlova în articolul *Biografie*, apărut în *Curierul românesc*, 1831, nr. 69 şi urmat de *Elegie la V. Cîrlova* (Elegia e reprodusă cu titlul *La moartea lui Cîrlova* în Culegerea lui Heliade din 1836, iar biografia e trecută în notă). Articolul e reprodus şi în *Bucovina*, 1849, nr. 15. În *Revista română* din 1861, Odobescu publică articolul *Poesia*, întemeiat tot pe biografia lui Heliade, dar dînd ca loc de naştere a poetului Bucureştiul. Articolul lui Filitti, în *Convorbiri literare*, 1923, nr. 4. *Genealogia familiei Cîrlova* o alcătuieşte Ion Cîrlova (Bucureşti, 1939). Originea buzoiană a lui Cîrlova e reafirmată, pe baza unei „cercetări bibliografice lărgite", de I. Moldoveanu (*Vasile Cîrlova şi neamul său*, în *Limbă şi literatură*, X, 1965).

Studii generale asupra lui Cîrlova şi asupra operei sale: I. Raţiu, *Vasile Cîrlova, 1809—1831. Studiu istoric literar*, Blaj, 1905; prefaţa lui G. Bogdan-Duică la volumul de poezii ale lui Nicoleanu, Stamate, Cîrlova, Buc., 1906; C. Gerota, *Centenarul lui Cîrlova*, în *Convorbiri literare*, nov.—dec. 1931; G. Ibrăileanu, *Vasile Cîrlova*, în *Viaţa românească*, 1920, p. 76—77 (sau în *Scriitori şi curente*, Iaşi, 1909); I. M. Raşcu, *Poeziile lui Vasile Cîrlova*, în *Alte opere din literatura română*, Buc., 1938.

[2] Date asupra educaţiei lui Cîrlova, crescut (la Tîrgovişte şi Bucureşti) de unchiul său, Nicolae Hiotu, în I. Moldoveanu, *Art. cit.*

[3] Poeziile lui Cîrlova au fost editate de G. Bogdan-Duică în N. Nicoleanu — *Poezii şi proză*, Vasile Cîrlova — *Poezii*, C. Stamati — *Poezii şi proză*, Buc., 1906; sau în antologia *Primii noştri poeţi*, Buc., 1954.

[4] Asupra căreia, M. Anghelescu, *Preromantismul românesc*, p. 148—150.

[5] Pentru tema ruinelor, o bogată bibliografie concentrează D. Popovici în notiţele ediţiei de *Opere* ale lui Heliade, vol. II, p. 573—580. V. şi Antoaneta Macovei, *Motivul ruinelor în poezia românească din prima*

jumătate a secolului al XIX-lea, în *Analele ştiinţifice ale Universităţii Al. I. Cuza din Iaşi,* Seria III, Tom. XV, 1969, p. 7—23; Elena Tacciu, *Mitologie romantică,* /Buc./, /1973/ (capitolul *Ruinele şi domul).* O lucrare mai recentă asupra lui Volney a publicat Jean Gaulmier, *Un grand témoin de la Révolution et de l'Empire, Volney,* Paris, 1959 (v. în special capitolul *Une apocalypse rationaliste: Les Ruines).*

[6] Despre circulaţia poeziei şi despre numeroasele ei ediţii, D. Murăraşu, *„Marşul" lui Cîrlova,* în *Limbă şi literatură,* 1973, nr. 3.

I. HELIADE RĂDULESCU

Scriitorul cel mai caracteristic pentru evoluția culturii române în prima jumătate a secolului trecut este Ion Heliade Rădulescu[1]. S-a născut într-o familie modestă; tatăl său, Ilie Rădulescu, era originar din Tîrgoviște și a îndeplinit cîtăva vreme oficiul de căpitan de poteră. S-a spus despre el că a luptat, cu gradul de colonel, în războiul rusoturc din 1806—1812 și că a participat la bătăliile de la Călărași și Silistra. Mama sa aparținea unei familii de origine greacă, stabilită probabil la București și pe cale de românizare. Erau deci în familia sa cele mai favorabile condiții pentru înflorirea biglosiei și pentru pătrunderea și adîncirea celor două culturi. Scriitorul, care s-a născut în 1802, ne-a dat el însuși unele informații asupra primei sale instrucțiuni, între altele în articolul așa de cunoscut *Dispozițiile și încercările mele de poezie*, publicat în periodul al doilea al *Curierului de ambe sexe*. Primele studii au fost făcute într-o școală grecească și după o metodă care n-a avut calitatea să facă din tînărul școlar un entuziast al acelei școli. Mai tîrziu, cînd avu prilejul să cunoască pe Naum Rîmniceanu, lucrurile luară altă înfățișare: în locul învățămîntului sec de mai înainte, lucrurile prind viață și școlarul face progrese repezi. Este cazul să amintim că Naum era un reprezentant infidel a ideilor din Renașterea transilvană și, judecînd după scrierile sale, este neîndoios că lecțiile de elinește erau pentru el un prilej binevenit de a difuza idei și de a aprinde sentimente care mergeau împotriva elenismului. Între timp scriitorul, care vorbea românește și grecește, învață să citească românește ajutîndu-se de un exemplar din *Alexandria*, iar mai tîrziu de alte texte, între care opera lui Barac, *Istoria*

preafrumosului Arghir şi a preafrumoasei Elena. Scurt timp după aceasta, literatura ardeleană figurează între preocupările sale printr-o scriere de altă factură şi de altă valoare, prin *Istoria pentru începutul românilor în Dacia.* Faptul că scriitorul muntean se adresează aşa de timpuriu lui Petru Maior este cu deosebire semnificativ: spiritul emancipat al scriitorului transilvănean era făcut să fie înţeles şi apreciat în medii în care, sub influenţa literaturii şi filozofiei zilei, gîndirea începea să se descătuşeze.

După şcoala lui Naum Rîmniceanu, Heliade urmează cursurile Academiei Domneşti din Bucureşti. Am avut deseori prilejul să arătăm ce a însemnat această academie pentru cultura românească; legată de cultul antichităţii eline, ea aducea în acelaşi timp preocupări ce caracterizau ştiinţa zilei. Şi prin ştiinţa zilei trebuie să înţelegem, pentru data la care Heliade frecventa cursurile sale, ştiinţa şi mentalitatea secolului al XVIII-lea. Printre profesorii pe care Heliade îi audiază aici amintesc pe Neofit Ducas, Veniamin, Iatropol, Vardalah şi Erdeli, pe care avea să-l întîlnească după aceea şi în şcoala lui Lazăr. La Academia Domnească, Heliade îşi adînceşte cunoştinţele de matematici, de limbă şi de literatură elină şi de filozofie. *Retorica* lui Vardalah, *Logica* lui Condillac, şi *Ideologia* lui Destutt de Tracy sînt operele care, pînă tîrziu, vor alimenta gîndirea scriitorului.

Dar toate lucrurile acestea făceau din Heliade un spirit reprezentativ pentru mentalitatea secolului al XVIII-lea. Şi aceeaşi directivă o capătă el şi în şcoala lui Lazăr, către care se îndruma în toamna anului 1818, după scandalul de la şcoala grecească. Coloratura ardeleană a „Luminării" lui Lazăr avea să fie hotărîtoare pentru desenarea definitivă a portretului moral al scriitorului român. Fundamentul umanitar şi cosmopolit pe care influenţa secolului al XVIII-lea îl construise în sufletul lui nu constituia astfel un mijloc de anulare a sentimentelor sale naţionaliste, ci un instrument de consolidare a acestora. Şi astfel Heliade ajunge, în 1837, la mărturisiri de felul celei următoare, cuprinsă în schiţa dramatică *Sărbătoare cîmpenească:* „nu ştiu cum o fi şi orînda omului; dar eu nu mă pricep de leac la aste amestecături. Unul rob, altul slobod, altul român, altul grec, altul neamţ! O grămadă de amestecături; se miră oamenii ce să mai scornească ca să nu se mai înţeleagă bieţii creştini. Oameni sîntem toţi, eu nu văz nici o

deosebire. Toți avem de la Dumnezeu cap, ochi și sprîncene". Același Heliade ajunge însă să adreseze în ajunul revoluției din 1848 următoarele cuvinte către „generoasele inimi române": „Cînd am apărat limba de nedreptățile ce i s-ar putea face sau i s-au făcut... am apărat averea voastră cea mai scumpă, cea mai sacră. Boldurile mele nu sînt insulte, sînt efecte ale curajului ce mi-l insuflă lealitatea voastră și cauza voastră... Adevărat că de la un timp încoa vă vorbesc mai mult de limbă însă vorbesc de naționalitate. De s-ar fi putut vorbi ca în țările majore, ca în țările unde au oamenii limbă și cuvînt v-aș fi vorbit altfel. Ah, de ce nu pot să-mi sparg inima să v-o arăt, să vedeți să n-are altă bătaie decît de cauza voastră, de copiii voștri, de viitorul lor. Pentru ce toți inimicii mei și ai voștri să-mi priceapă fiecare vorbă și numai voi să nu mă pricepeți?"

Avem în aceste două mărturisiri caracterizarea cea mai desăvîrșită a concepției lui Heliade Rădulescu: elev al secolului al XVIII-lea, sentimentele sale umanitare îl fac să se simtă solidar cu omul de pretutindeni. Sub influența Renașterii ardelene însă, această solidaritate umană ajunge să fie mai puternică atunci cînd este vorba de omenirea din jurul lui, de aceea din care el însuși face parte într-o mai largă măsură. Și astfel, dacă în Transilvania sentimentul național este o derivare pe baze sociale a mișcării de luminare, la scriitorul ce ne preocupă el este în primul rînd un reflex al stării de lucruri de aici[2].

În școala lui Lazăr, Heliade nu petrece ca elev decît foarte puțin timp. Cîteva luni după venirea lui aici el ajunge colaborator al profesorului său și în această calitate predă gramatica, aritmetica și geometria. Iar cînd Lazăr, ruinat de boală și de îndelungata lui suferință morală, părăsește capitala Munteniei și vine să moară în Transilvania lui, Heliade rămîne să ducă singur mai departe munca începută de acela. Erau vremuri aspre vremurile acestea, cînd o țară nouă se întemeia și cînd întemeierea ei cerea primenirea mentalităților. Lupta începută și dusă cu toată puterea de Lazăr trebuia să fie continuată cu pricepere și hotărîre ca să poată fi dusă la bune rezultate și, din punctul acesta de vedere, Heliade răspundea deplin cerințelor zilei[3]. Capabil de sacrificiu, el înțelege să se ridice împotriva voinții părinților săi și să se dedice profesoratului făcut să creeze mucenici: în odăițele sparte de la Sfîntul

Sava, prin care vîntul se plimba în timpul iernii, profesori și elevi își continuau munca lor tăcută, ale cărei roade aveau să se vadă în scurtă vreme. Capabil de sacrificiu, Heliade aducea totuși o calitate mai de preț decît aceasta: aducea o inteligență ascuțită, mulțumită căreia el ajunge adeseori la rezultatele urmărite fără ca sacrificiul să devină o necesitate. Și a fost o fericire pentru cultura română că succesorul lui Gh. Lazăr aducea această factură sufletească. Am văzut mai înainte că din punct de vedere intelectual școala de la Sfîntul Sava duce mai departe preocupările Academiei Domnești din București și că rosturile sale particulare trebuiesc căutate în altă ordine, în consolidarea idealului național român. Lupta pe care Lazăr o întreprinde împotriva filozofiei lui Condillac este ilustrativă din acest punct de vedere: filozoful francez era autoritatea de bază în educația filozofică a elevilor din Academia Domnească și el devine în scurtă vreme, cu toată opoziția categorică a lui Lazăr, și una dintre autoritățile pe care se întemeiază învățămîntul de la Sfîntul Sava. Adept al „Luminilor" ardelene și culegător al moștenirii culturale a Academiei din București, Heliade face ca, sub conducerea sa, școala de la Sf. Sava să capete o fizionomie aparte, el conciliază idealurile divergente de care s-au lăsat conduse cele două mișcări culturale. Munca aceasta izolată o continuă el pînă la data cînd se întorc în țară bursierii trimiși de Eforia școalelor la studii în apus. Dar marele sprijinitor al activității sale nu este recrutat din rîndurile acestora. În 1826 se întoarce în țară din călătoriile întreprinse în centrul Europei marele boier Dinicu Golescu. Acesta cunoscuse la fața locului stările de lucruri din Austria, Germania și mai cu seamă din Elveția și aducea cu sine rîvna cea mai curată de a se devota ridicării culturale a poporului său. O sarcină uriașă se ridica în fața sa și pentru ducerea ei la bun sfîrșit Dinicu Golescu avea trebuință să caute pretutindeni colaboratori. Cel dintîi care-i răsări înainte fu profesorul ardelean Aaron Florian, care organizează și conduce școala de la Golești. În urma acestuia, scrierile din acea vreme ale marelui logofăt menționează numele lui Eufrosin Poteca, a cărui serioasă pregătire științifică o aprecia în mod deosebit. Dar nici unul nici altul nu răspundea pe deplin cerințelor lui Golescu. Acela care se dovedi a fi cel mai prețios colaborator fu Heliade Rădulescu. Din străduința lor comună luă naștere, la București, în 1827, Societatea literară, care continua oarecum

preocupările unei alte societăți, întemeiată de boierii exilați în 1821 la Brașov. Programul societății din 1827 a fost publicat mai tîrziu de Heliade în *Issachar* și el luminează într-o mare măsură activitatea ulterioară a scriitorului român. Primul gînd al celor doi întemeietori ai societății se îndruma către școală: școala de la Sfîntul Sava să se transforme în colegiu; un colegiu asemănător să se înființeze la Craiova; în fiecare capitală de județ să se creeze cîte o școală normală, iar în fiecare sat cîte o școală primară. Programul prevedea mai departe abolirea monopolului tipografic, înființarea de gazete în limba română, traducerea și tipărirea operelor străine mai de seamă, înființarea unui teatru național. În urma tuturor acestora, se cereau reforme înțelepte în organizarea statului, cu scopul de a înlătura vestigiile regimului fanariot. Și pentru că în concepția celor doi fondatori, ziarul, opera literară și teatrul aveau aceeași misiune de a educa masele, programul Societății literare propunea așadar difuzarea culturii de pe cît mai numeroase poziții; programul acesta, care oglindește experiența locală dar variată a lui Heliade și pe cea europeană a lui Dinicu Golescu, este expresia cea mai desăvîrșită a mișcării de „Luminare" din cultura română, dar el reprezintă numai una din laturile acestei mișcări, anume latura educativă. Evoluînd în sfera lui, cultura română începe să își taie drumuri sigure, să se îndrumeze către ceea ce ea a ajuns să fie în epoca contemporană.

Anul 1829 este încărcat de grele încercări pentru Heliade. Un an mai înainte apăruse la Sibiu *Gramatica* lui; în acel an avea să apară *Curierul românesc*, — două momente importante nu numai în cuprinsul activității lui, ci în cuprinsul întregii culturi române. Aceste manifestări publice sînt însă întovărășite de mari încercări familiale. Ciuma bîntuie cu furie. Într-o singură săptămînă îi mor ambii părinți, precum și două surori, răpuși toți de aceeași groaznică boală. Și tot atunci muri fiul său mai mare, Virgiliu. Durerea pricinuită de pierderea atîtor ființe scumpe înfioară glasul poetului, care îi dă expresie în elegia *Dragele mele umbre*. Scurt timp în urmă, liniștea vieții sale falimiale este tulburată și cel care o tulbură este poetul Grigore Alexandrescu. În acest timp se fixează și înființarea Societății Filarmonice, care intra de asemenea în prevederile programului din 1827. Dinicu Golescu murise, răpit de ciuma din 1830. În noua sa întreprindere, Heliade era puternic sprijinit de marele boier din Muntenia Ion Cîmpineanu. Societatea Filarmo-

nică viza întemeierea unui teatru național și una dintre primele sale griji a fost organizarea unei școli dramatice. Heliade, care lăsase locul său de la Sf. Sava altora, ia asupra sa sarcina de a conduce noua școală, iar pe deasupra, el își rezervă și cursul de teoria literaturii. Din preocupările acestei societăți ia naștere și prima revistă română închinată în mod exclusiv teatrului, *Gazeta Teatrului Național*, care apare la sfîrșitul anului 1835 și continuă pînă la numărul 13 al anului următor. După încetarea apariției *Gazetei Teatrului Național*, Heliade, face să apară o revistă închinată literaturii, educației și preocupărilor casnice, *Curier de ambe sexe*, care durează pînă în 1848. În această publicație, ca și în *Curierul românesc*, se concentrează o mare parte din materialul ce constituie literatura română în prima jumătate a secolului precedent.

Evenimentele anului 1848 găsesc pe Heliade pregătit pentru acțiunea revoluționară. Sub influența faptelor petrecute în străinătate, dar determinat mai ales de situația locală, *Curierul românesc* ajunge o tribună de pe care se predica în termeni potriviți îndemnul la bărbăție și acțiune; faptul acesta a determinat suprimarea ziarului, care își suspendă apariția în ziua de 19 aprilie. Lipsit de gazetă, Heliade se încadră în rîndurile luptătorilor revoluționari și, grație prestigiului său cultural, el ajunge să fie proclamat șef al mișcării. Se cunosc, în genere, împrejurările și peripețiile revoluției din Muntenia; este suficient să amintesc faptul că lui Heliade i se datorează redactarea proclamației de la Islaz, spre a înțelege marele rol jucat de el atunci. Și totuși Heliade nu aducea febra cea mai autentic revoluționară; lipsit de un contact susținut cu realitatea, el nu cunoștea oamenii, nu înțelegea situațiile și nu găsea soluțiile cele mai potrivite. De aceea, nu trebuie să ne surprindă faptul că locul de conducător efectiv al revoluției avea să fie luat de alții, în primul rînd de N. Bălcescu și de I. Ghica. La un moment dat, i se propune să plece la Constantinopol ca reprezentant al guvernului revoluționar, dar propunerea nu este primită. Rămas în țară, el face parte din guvernul revoluționar și, cînd revoluția sucombă, el împărtășește soarta tuturor șefilor mișcării; exilat, fu nevoit să ia calea occidentului, unde merge să pledeze cauza țării sale. Petrece cîtăva vreme la Paris, de unde călătorește în interesele țării la Londra. În acest timp colaborează la unele ziare franceze, printre care *La ligue des peuples*, în care era apărată

cauza popoarelor supuse. Acum intră în legătură cu un mare număr de publiciști francezi și încearcă să se informeze mai de aproape asupra problemelor sociale și asupra ideologiei socialiste, care avusese un moment de strălucire în Parisul revoluționar. Acum se îndrumează către Victor Hugo, pe care Heliade îl invită, la un moment dat, să ia conducerea acțiunii pentru eliberarea popoarelor supuse și unirea lor. Era tocmai în vremea cînd marele poet se apropia tot mai mult de mișcarea socialistă și invitația lui Heliade trebuie interpretată în lumina acestor date; pentru că Heliade însuși este ispitit de această mișcare socială, de care nu întîrzie însă să se despartă. Tot din această perioadă datează traducerea în limba română, făcută de el, a *Catehismului socialiștilor* al lui Louis Blanc, operă deopotrivă de caracteristică pentru socialismul francez și pentru traducătorul român[4].

Exilul lui Heliade a fost îndelungat: după ce Muntenia este părăsită, odată cu începerea războiului Crimeii, de armata rusească, ea fu ocupată de armate austriece. Și austriecii aveau tot atît de puțin interesul să deschidă porțile țării unui om ale cărui păreri, bine cunoscute, erau contrarii intereselor austriece, și care, pe deasupra, se bucura de o popularitate îngrijorătoare. Se spunea despre el că în timpul revoluției ar fi fost ispitit de gîndul de a ocupa tronul țării, iar în 1856 ofițerul austriac Alfons von Wimpffen, însărcinat cu formarea unei partide filo-austriece în Muntenia, raporta că printre eventualii candidați la domnia țării ar putea să fie Heliade Rădulescu. Convingerea lui că țările române nu s-ar putea menține dacă s-ar despărți de Imperiul turc făcea dintr-însul un agreat al guvernului otoman și în toată această vreme Heliade joacă într-adevăr o mare carte politică: într-una din scrierile sale din acea epocă, *Descrierea Europei după tractatul de la Paris*, precum și în numeroase scrisori și articole, el preconizează o reformă a Imperiului turc, în sensul că diferitele popoare ce locuiau în cuprinsul său, organizate pe bază națională, ar fi format un stat federal în sud-estul Europei și în Asia Mică. Regenerarea aceasta este numită de Heliade Rădulescu, cu un termen împrumutat din filozoful francez Ballanche, „palingenezia“ Orientului, ceea ce însemnează renașterea orientului.

In 1859 i se îngădui să intre în țară. Și, pentru că întreaga lui avere fusese distrusă în timpul exilului, el reluă deîndată

vechile sale ocupații; în același an reapare *Curierul românesc*, dar guvernul, în speță Ion Ghica, ministrul de interne și unul dintre cei mai statornici dușmani ai lui Heliade, îl suprimă după al treilea număr. Încercarea lui de a se menține în viața politică a țării coaliză împotrivă-i o serie de politicieni și astfel omul care luptase o viață întreagă pentru ridicarea țării sale, care suferise un exil de 11 ani pentru țara sa, se văzu nevoit să redacteze cărți școlare pentru a cîștiga o bucată de pîine. În același scop pune el bazele unei întreprinderi editoriale, *Biblioteca portativă*, în care-și propune să publice literatură variată și în care apare un număr oarecare din scrierile proprii. Anul 1866 avea să fie pentru Heliade prilejul de a-și manifesta sentimentele sale antidinastice; el fu unul dintre adversarii Casei de Hohenzollern, dar poziția sa fu temperată îndată, iar ceva mai tîrziu, scriitorul este definitiv cîștigat pentru noua casă domnitoare. Scurt timp după aceasta el moare, în 1872[5].

Fără să fi fost cu desăvîrșire uitat, în clipa cînd părăsea lumea aceasta, Heliade era pe punctul de a fi uitat. După ce dominase cultura română în prima jumătate a secolului, izbutind întotdeauna să prindă ritmul înnoitor, exilul face dintr-însul un om în căutarea permanentă a unei noi axe de orientare a gîndirii sale. Spirit curios, el caută să se documenteze asupra noilor forme de viață socială, și socialismul constituie pentru el o ispită puternică; factura conservatoare a sufletului său însă va face ca adeziunea lui la noile forme de viață să fie foarte capricioasă și astfel, la data cînd venea în țară, Heliade se găsea între două concepții exclusiviste: era pe de o parte conservatorismul, cu care el avea puternice aderiuni sufletești, iar pe de altă parte socialismul, care ispitea prin idealul lui pe progresist. Pentru unii dintre aceștia, Heliade era o epavă socialistă, iar pentru alții un conservator ruginit; și într-un caz și în altul — un spirit demodat, perimat[6]. Societatea română se îndruma în clipa aceea către o formulă socialistă și spirite foarte înaintate, cum era C. A. Rosetti, căutau să se adapteze acestei situații. În lumea aceasta, Heliade se străduiește să impună idealul său de viață socială, și *Conservatorul progresist*, ziarul ce apare sub conducerea sa spirituală, oglindește această concepție și luptă pentru impunerea ei. Insuficient conturată însă, concepția aducea cu sine numeroase elemente utopice, pe care desfășurarea ulterioară a vieții publice

române avea să le domine, reținînd numai acele date pe baza cărora avea să se organizeze cu vremea ideologia conservatoare junimistă. Pentru că junimismul, care a renegat atîtea valori din trecutul cultural, s-a hrănit din acest trecut într-o măsură mai mare de cum credeau copiii teribili din jurul lui Maiorescu[7].

Am urmărit pînă acum activitatea desfășurată de Heliade pe plan cultural. Inițiator în materie de presă politică și literară, inițiator în materie de teatru, luptător neobosit pentru aclimatizarea în literatura română a marilor capodopere ale literaturii universale, el este prezent în toate sectoarele vieții culturale a poporului român în prima jumătate a secolului precedent. Ne-a preocupat de asemenea activitatea lui didactică și socială, l-am urmărit în linii mari în cursul revoluției de la 1848 și am căutat să descifrăm datele fundamentale ale concepției sale politice și sociale. Scriitorul ne-a apărut depășit de evenimente pe planul acțiunii revoluționare, cu toate simpatiile sale pentru mișcarea și ideile socialiste. Am urmărit de asemenea în liniile lui generale, în capitolele introductive, crezul său literar și în ordinea aceasta ne-a apărut ca un element nedefinit, legat puternic de clasicism — este traducătorul *Artei poetice* a lui Boileau — dar ancorînd în cele din urmă într-un romantism anarhic.

Ne vom opri asupra concepției sale lingvistice și asupra luptei sale pentru limba română[8]. Cea dintîi operă ce trebuie amintită sub raportul acesta este *Gramatica românească*, tipărită la Sibiu în 1828. Ca rol istoric, gramatica lui Heliade este de o importanță excepțională; ea este punctul de plecare al teoriei limbii literare, care avea să se impună cu vremea în știința românească. Opera a început să fie lucrată pe vremea cînd scriitorul era profesor la Sfîntul Sava, în 1820, și înainte de tipărire circula sub formă de manuscris printre elevii acelei școli. Gaster susținea chiar că opera n-ar aparține scriitorului de la București, ci profesorului său, Gh. Lazăr, părere combătută însă cu succes de Bogdan-Duică și de Popa Lisseanu. La argumentele aduse de cei doi istorici, cred că se poate adăuga unul, mai convingător decît oricare: gramatica lui Heliade poartă întipărite urmele concepției filozofice a lui Condillac — și, după cum se știe, Condillac a avut în Lazăr un adversar ireductibil. Cum ar fi fost atunci cu putință ca Lazăr să se lase orientat în gramatică de gîndirea unui filozof pe care-l combătea în cursurile sale? Evident, nu se poate tăgădui faptul

că în Gramatica de la Sibiu pot fi urmărite răsunete ale gîndirii gramaticale ale Renașterii ardelene. Dar Heliade se caracterizează tocmai prin faptul că el culege moștenirea intelectuală a Renașterii ardelene și a Academiei Domnești din București, academie care cuprindea în zestrea ei filozofia senzualistă a lui Condillac și pe aceea a lui Destutt de Tracy. Sub raportul gîndirii filozofice pe care o cuprinde, gramatica lui Heliade trebuie raportată la cei doi gînditori francezi; ea trebuie raportată de asemenea la un discipol al acestor doi gînditori, la profesorul Vardalah de la Academia grecească. Vardalah a făcut lecții de gramatică greacă și Heliade a audiat aceste lecții, care l-au îndrumat către unele autorități ale gîndirii „Luminilor". Apărută în urma gramaticii lui Heliade, gramatica lui Vardalah (1829) ne arată ce sens capătă gîndirea scriitorului român grație lecțiilor profesorului său. Asupra materialului gramaticii s-au exercitat însă și vederile unui for literar. Autorul mărturisește că opera a fost citită și discutată în ședințele Societății literare din București. Lucrarea este închinată lui Iordache Golescu, el însuși autor al unei gramatici românești. Prea mult însă autorul nu putea să profite din acele discuții. Faptul este pus în lumină de gramatica lui Golescu, care a fost publicată mai tîrziu, care a fost și ea discutată în ședințele acelei societăți și care, cînd a apărut, a însemnat un serios pas înapoi. Gramatica lui Heliade cuprinde două părți distincte: introducerea și textul însuși al gramaticii. Cum problemele mari și principiile după care este alcătuită gramatica sînt enunțate în introducere, mă voi mărgini doar să urmăresc această introducere în datele ei mari. Cea dintîi observație pe care voi face-o, va fi în legătură cu spiritul inovator al ei. Heliade este un revoluționar în materie de idei. Atitudinea lui este fermă împotriva tradiției, în special împotriva tradiției ortografice. Și același lucru s-ar putea spune și despre capitolul referitor la lexic, care trădează o concepție revoluționară de mari proporții.

În întregul ei, introducerea subliniază ideea romană și anunță ideea italiană în forme care ne duc cu mintea spre Petru Maior, cu o diferență fundamentală însă: în timp ce Heliade desprinde din aceste zone un model și un îndemn pentru ortografia fonetică, Petru Maior — și ardelenii în general — vedeau în limba italiană și mai cu seamă în cea latină stadii culturale de care limba română trebuie să se articuleze prin

etimologism. Privit sub acest raport, Heliade nu poate fi detașat de cercul anterior al lui Ienăchiță Văcărescu, cu care scriitorul din București avea de altfel și alte puncte de contact. Punctul său de vedere este exprimat cu toată claritatea în următorul pasaj, în care pledoaria pentru sistemul ortografic fonetic se împletește cu condamnarea sistemului etimologic: „Frații noștri italieni foarte înțelepți și gînditori au cunoscut ce le este de lipsă și care sînt roadele pedantismului într-aceastǎ materie: pre dînșii și drumul pășirii întru cunoștinți ale duhului omenesc trebuie să urmăm și noi. Aci îndrăznesc a vorbi pentru frații noștri din Transilvania și Banat care sînt vrednici de toată lauda pentru toate ostenelile și știința ce pun pentru limba românească. Pentru ortografia însă care voiesc să o introducă scriind cu literele latinești, bine ar fi fost să urmeze duhului italienesc, adică să scrie după cum vorbim; și să nu se ia după ortografia franceză și englezească, care păzește derivația zicerilor, care este născută în veacurile scolasticismului și de care chiar singuri acum ar voi să se scuture. Meșteșug care voiesc să rămînă păstrat numai pentru cei ce vor avea norocirea să știe latinește, și fără nici un folos așa de mare încît să stea în cumpănă cu greutatea și neînlesnirea. Cel ce cunoaște limba latinească știe că zicerea *timpu* vine de la *tempus*, sau de va fi scris *timpu*, sau de va fi scris *tempu;* asemenea *primăvara* este cunoscută de unde vine sau de va fi scrisă *primavera* sau de va fi scrisă *primăvara* ș.c.l. Pentru cel ce nu cunoaște limba latinească este în zadar oricum vor fi scrise zicerile, căci mijlocul scrierii nu poate să-l facă să cunoască izvorul... Așadară pentru ce să nu scrim după cum pronunțiăm, cînd scrim pentru cei ce trăiesc iar nu pentru cei morți? Romanii strămoșii noștri scriau după cum pronunția: Ciceron, Virgile și ceilalți autori nu scria faptele lor pentru romanii ce au trăit pe vremea lui Romulu și Brutu ci pentru contemporanii săi. Asemenea și noi nu scrim pentru strămoșii noștri pe cari i-a adus Traian aici, ci pentru contemporanii noștri și nu trebuie să-i căsnim și să-i muncim atîta pînă să ne înțeleagă și să le luăm dreptul de a-și scri limba, rămîind pe seama numai celor ce știu latinește și celor ce în toată vieața lor vor sta cu dicsionerul în mînă". Ortografia fonetică însemna în primul rînd o mare simplificare și rostul ei era să ușureze răspîndirea culturii în mase cît mai largi. În limba română, această simplificare însemna mai întîi reducerea alfa-

betului, din care trebuiau înlăturate toate semnele ce nu corespundeau unui sunet determinat.

Problemele referitoare la scriere nu erau în general singurele care preocupau pe Heliade cu acest prilej. Ceea ce el năzuiește să realizeze este limba literară și pentru aceasta știe că sînt și alte chestiuni de lămurit. În constituirea limbii literare scriitorul putea primi un ajutor binevenit de la limbile străine, definitiv constituite. Traducerile de opere străine apar astfel necesare, ele înfrumusețează și înnobilează limba; „prin ele intră în limbă toate frasurile și mijloacele de vorbire cele mai frumoase ale deosebiților autori vestiți și îmbrățoșîndu-le le face ale sale". Progresul culturii impunea îmbogățirea limbii. Pentru Heliade, fizionomia limbii este termometrul cel mai exact al temperaturii culturale a poporului respectiv. Îndrumîndu-se către formele de cultură occidentală, poporul român avea trebuință să-și creeze sau să împrumute termenii necesari pentru exprimarea noilor idei. Operația nu trebuia socotită de natură să degradeze pe cineva. Toate popoarele au făcut așa în vechime și tot așa fac și popoarele moderne, care împrumută în general de la romani și greci, dar care împrumută uneori și de la limbile înrudite. La fel trebuia să facă și limba română care nu ar fi împrumutat în realitate, ci ar fi luat numai „cu îndrăzneală de la maica noastră moștenire și de la surorile noastre partea ce ni se cuvine". Avem în aceste cuvinte indicat și izvorul din care limba română trebuia să se alimenteze: limba latină pe de o parte, limbile neolatine pe de alta, la care, natural, avea să se adauge, izvorul comun, limba greacă. Cuvintele împrumutate nu trebuiau luate în forma pe care o aveau în limba de origine, ele trebuiau adaptate firii limbii române; nu vom zice așadar *patriotismos, chentron*, ci *patriotism, centru*.

Există pentru Heliade, în această epocă, și o problemă a purificării limbii. Scriitorii Renașterii ardelene voiau să alunge cuvintele de origine slavă, care li se păreau că întunecă fața boierească a limbii române. Pentru Heliade problema se pune la data aceasta pe alte temeiuri: inițiat în lupta pe care învățații greci o duceau împotriva cuvintelor degenerate din limba lor, scriitorul român se ridică la rîndul său împotriva acestor cuvinte, atunci cînd ele au pătruns în limba română. De aceea el condamnă forme ca *metahirisesc, arhonda, chiramu* etc., forme care aveau să fie într-adevăr eliminate cu vremea.

În afară de aceste idei, fundamentale pentru gîndirea gramaticală a lui Heliade, introducerea amintită punea în circulație unele note disparate dintr-o teorie generală a limbajului. În rîndul acestora amintesc ideea de perfecționare a limbajului prin înmulțirea cunoștințelor, pe aceea că o limbă se putea corupe prin amestecul de popoare și prin influența climei.

Vorbind în *Curierul românesc* din 1847 despre gramatica sa, Heliade face mărturisirea că ceea ce a urmărit atunci cînd a redactat acea operă a fost să pună oarecare ordine în acest domeniu și că a procedat astfel „după cererea unei gramatici universale și filosofice". Gramatica universală și filozofică era idealul secolului al XVIII-lea și Heliade se arată și pe calea aceasta tributar „Luminilor". Scriitorul afirmase că gramatica lui este o gramatică filozofică, scrisă sub influența lui Condillac. Condillac nu poate explica însă toate elementele aduse în discuție. Heliade va înainta pe calea aceasta tot mai mult, pînă va ajunge să elaboreze un adevărat tratat de filozofie a limbajului, în care unele lucruri de bun-simț se împletesc într-o bogată masă de fantezii. Tratatul acesta — *Geniul limbilor* — este anticipat în parte în alte lucrări ale lui, laolaltă cu care el nu se poate explica decît prin raportare la opere de teorie a limbajului, ca acelea ale lui De Brosses, Virey sau Court de Gébelin pe care Heliade le-a cunoscut de bună seamă prin texte intermediare.

Nu numai prin aceste idei ale sale Heliade se arăta un spirit progresist. El amintește cazul doctorului Faust, tovarăș al lui Guttenberg, care a plătit cu viața îndrăzneala de a fi voit să ducă lumea pe calea progresului; amintește de asemenea cazul lui Nicolae Maniu de Montan, care înțelesese să introducă mai multă ordine în tratatul său de ortoepie și care a stîrnit împotriva sa furia partizanilor vechiului sistem.

Există însă cîteva elemente prezente în introducerea gramaticii din 1828 care nu au la data aceea decît o importanță secundară pentru scriitor, dar care vor căpăta cu vremea relieful unor idei cardinale. Limba latină îi pare lui Heliade că este o dezvoltare a dialectului doric al limbii grecești. Această idee va fi reluată de el între altele în studiul despre *Geniul limbilor,* și cu ajutorul ei va căuta să stabilească anumite trăsături caracteristice limbii române. Este drept, el vede oglindite în limba noastră și anumite particularități ale graiului atic mijlocite și acestea de limba latină.

O altă trăsătură este preamărirea filozofiei și „mîntuitorului ei glas", ceea ce ne dă explicația caracterului particular al activității științifice a lui Heliade. Scriitorul român este solicitat de construcțiile vaste și de viziunile largi, el caută să deschidă în jurul problemelor dezbătute largi orizonturi. Ispita aceasta îl va duce uneori dincolo de limitele permise și el va ajunge adeseori să construiască în suprareal și absurd.

Am amintit îndrumarea sa către italieni. Ideea revine în paginile introducerii, ea va reveni tot mai frecventă după aceea și va ajunge să culmineze cu *Paralelismul* din 1840, biblia italienismului în cultura română.

Heliade cere alcătuirea unui dicționar necesar pentru traducerea operelor străine și propune înființarea unei academii a cărei misiuni ar fi perfecționarea limbii, fixarea formei neologismelor și lucrarea dicționarului limbii române.

Ideile expuse aici vor fi reluate, adîncite și mai cu seamă dirijate într-un anumit sens în cursul activității ulterioare a scriitorului. În *Repede aruncătură de ochi asupra limbii și începutului românilor*, din 1832, Heliade insistă în primul rînd asupra originii latine a limbii române. Dezvoltarea culturală face necesară adoptarea unor noi termeni și pentru aceștia se poate recurge fie la împrumutul de limbi străine, fie la derivări din vechiul fond al limbii. Și într-un caz și într-altul să se țină seama însă de firea limbii, care cere adaptarea neologismelor și conferirea unui aspect cît mai artistic noilor forme. Se vor elimina așadar formele substantivale în *uri* și cele adjectivale în *eac* în baza principiului că un cuvînt mai scurt este cu mult mai expresiv, îndeosebi în poezie. Nu este singura dată cînd scriitorul insistă asupra aspectului estetic al limbii. În corespondența cu Costache Negruzzi din 1836 *(Convorbiri literare, 12)*, el face afirmația că, după ce și-a format limba științifică prin scrieri gramaticale, istorice, matematice, filozofice, și-a creat și o limbă a sentimentului. În crearea acesteia a pornit de la limba bisericească potrivită pentru epopee, odă, elegie și, prin traducerile din Lamartine și Byron, i-a dat forma definitivă. În general, în crearea limbii sale literare a ținut seama de *„dreptul cuvînt"*, ceea ce înseamnă de rațiune, care îi impune adaptarea neologismului; de *armonie* și de *energie*. În corespondența din 1839 cu același scriitor moldovean *(Curier de ambe sexe, II)*, el susține în continuare că pentru alcătuirea limbii literare se

pot pune la contribuție și dialectele, dar că totul trebuie întemeiat pe fundamentul morfologic al limbii bisericești; problema dialectelor preocupă pe scriitor și în scrisoarea adresată, în 1839, lui Petrache Poenaru.

În scrierile din această vreme își face apariția tot mai stăruitor și ideea că lexicul limbii române poate fi epurat de elementele neromane. Dominantă pentru toată această epocă este ideea că structura limbii e latină și că lexicul eterogen poate fi tolerat temporar, dar că el va fi eliminat atunci cînd împrejurările vor permite-o. Pentru aceasta trebuia însă timp și răbdare, pentru că un proces de disociere pe cale naturală avea să ia naștere sub comandamentele necruțătoare ale progresului, care nu se putea întemeia pe date eterogene, ci numai pe date lingvistice unitare. Ideea este afirmată în termeni din ce în ce mai energici, începînd cu anul 1840 și scriitorul, care este la un moment dat partizanul ideii de progres lent, ajunge să bruscheze el însuși situația și să propună, în locul evoluției, o soluție revoluționară. Ea este concretizată în *Vocabular de vorbe streine în limba română* care apare la București în 1847. Purismul lui Heliade nu se întemeiază pe rațiuni științifice pure. Scriitorul n-a putut izola niciodată concepția științifică de viața națiunii și în ordinea aceasta el reface experiența intelectuală a Renașterii ardelene. Pentru el, limbă și națiune sînt același lucru și lupta dusă pentru apărarea limbii și purificarea ei însemna în același timp unul din aspectele luptei sale naționale. Prin soluțiile propuse în domeniul neologismului, Heliade pare la primul aspect un latinist: limba română nu este altceva decît o fază a limbii latine, dar între latina românilor și latina vorbită de romani se deschide un gol de mai multe ori secular. Cum putea fi el astupat? Natural, vom împrumuta cuvinte latinești — în special în sfera terminologiei științifice; dar cu mult mai recomandabil este să ne adresăm uneia din limbile romanice a cărei dezvoltare s-a făcut în legătură neîntreruptă cu limba latină. Care putea fi această limbă romanică? Dezvoltarea culturii române îi impunea raportarea la limba franceză; dar Heliade nu-i iubește pe francezi și nici limba lor, care i se pare săracă în vorbe și bogată în fraze, potrivită numai pentru oameni care gîndesc puțin și vorbesc mult. Toate simpatiile sale se îndrumează astfel către limba italiană, care i se pare că „seamănă unui continuu sărutat de fată mare, unui sărutat cu buze umede și purpurii înso-

țit de argintiul susur al unui vestmînt în atlaz". Articolul despre Paul Iorgovici, publicat în nr. 53 al *Curierului românesc* din 1839, cuprindea și un dialog între un italian și un român, al cărui rost era să pună în lumină marea asemănare dintre cele două limbi: operația era într-adevăr ușurată prin faptul că, sub raport fonetic și morfologic, limba română este foarte apropiată de italiană. Din anii următori datează opera sa fundamentală în această ordine. *Paralelism între dialectele român și italian,* care cuprinde două părți: *Paralelism între limba rumână și italiană,* apărută în 1840, și *Paralelism între dialectele rumân și italian sau forma ori gramatica acestor două dialecte,* publicată în 1841. Scopul urmărit de Heliade în aceste două lucrări este ca ortografic, fonetic, morfologic și lexical să apropie limba română de cea italiană atît de mult, încît ele să pară două dialecte foarte apropiate ale aceleiași limbi. Punctul de plecare era o idee pe care el o recepționase din Petru Maior, care, la rîndul său, o împrumutase din istoricul sas Laurentiu Toppeltin: în începuturile ei, limba română se confunda cu cea italiană, dar aceasta din urmă a fost perfecționată de scriitori, în timp ce prima continuă să fie identică limbii italiene din epoca premergătoare apariției marilor genii. Urmează de aici că un Dante, un Petrarca sau un Tasso au perfecționat o limbă care era deopotrivă a italienilor și a românilor și că aceștia din urmă puteau cu tot dreptul să profite de experiența culturală a Italiei și să-mprumute limba ei. Heliade Rădulescu nu are totuși îndrăzneala să ceară adoptarea integrală a limbii italiene. El își dă seama de existența dialectelor italiene și năzuiește să înscrie și limba lui printre acestea, impunîndu-i modificările de rigoare.

Admirația pentru limba italiană nu-l împiedică însă să vadă că unele forme proprii acestei limbi n-au putut scăpa de degenerare. Către 1848 entuziasmul său italienist începe să se tempereze, iar exilul avea să-l împace într-o mare măsură cu limba franceză: aceasta era limba profeților socialiști și cum Heliade ajunge să se creadă el însuși un profet, nu se putea să nu se împace cu limba vorbită de noii misionari ai cerului. Către sfîrșitul activității sale, Heliade ajunge chiar la condamnarea Italiei — aliata Prusiei în războiul franco-german. Concomitent cu adoptarea acestei noi atitudini, scriitorul se va îndruma cu toate pînzele întinse pe marea latinistă și va scrie românilor în felul următor:

Canto le arma pietosae elu capitanu-m.

Dacă acum vom căuta să descifrăm sensul activității filologice a lui Heliade, vom observa că ideile sale sănătoase de la 1828 se găsesc la baza limbii literare române. Ideile acestea, adoptate de Costache Negruzzi și transmise de el generației *Daciei literare* și *României literare*, aveau să se impună deși, de la un moment, Heliade însuși este adversarul lor. Rătăcirile sale ulterioare aveau să deformeze multe spirite și să împiedice libera dezvoltare a limbii literare și a literaturii. Ele aveau să contribuie însă la dezvoltarea lentului proces de purificare a limbii române și la realizarea caracterului său. Condamnabile din punct de vedere științific, aceste erezii își au explicația în lupta politică a scriitorului. În fața multiplelor primejdii pe care el le vedea amenințînd națiunea română, singura armă de luptă îi părea că este potențarea conștiinței române a poporului său. Scriitorul de la București reface astfel imaginea morală a scriitorilor Renașterii ardelene.

Pentru Heliade problemele de limbă sînt într-o strînsă relație cu problemele literaturii. Cînd vorbește despre traduceri, Heliade arată că rolul lor este de a ajuta la perfecționarea limbii, dar se completează îndată arătînd că traducerile deschideau în același timp calea literaturii naționale. Nu trebuie să ne surprindă astfel paralelismul pe care-l vom descifra urmărind în evoluția ei gîndirea lui Heliade, în domeniul teoriei limbii și al teoriei literaturii. Primele gramatici românești se completau cu capitole închinate teoriei literaturii. Pe aceeași linie se găsește și Heliade atunci cînd face ca gramaticii limbii române, publicată la Sibiu în 1828, să-i urmeze o *Gramatică a poeziei*, apărută la București în 1831. Am arătat, vorbind despre crezul literar al epocii că, sub raportul acesta, Heliade aducea o puternică formațiune clasică și că orientarea lui în literatură, care se va îndruma totuși cu vremea către romantism, se va resimți totdeauna de datele primei educații. Punctul de plecare era opera amintită, *Gramatica poeziei*, pe care Heliade o traduce din doi compilatori francezi, Lévizac și Moysant, dar care se întemeia pe studiile despre literatură ale lui Voltaire, La Harpe și mai cu seamă Marmontel[9]. Marmontel este însă un clasic cu unele infidelități față de doctrina ortodoxă. Dacă pe de o parte admite, în legătură cu geniul, conceptul de entuziasm raționalizat și cere respectul regulilor

artistice, pe de altă parte vorbește despre adevărul local care avea să ducă mai tîrziu la cunoscuta coloare locală a romanticilor. Pe Marmontel se întemeiază în parte și în cursurile de poezie pe care le face la Școala Filarmonică, unde urmează însă și pe unul dintre teoreticienii preromantismului englez, Hugh Blair. Să nu uităm apoi că încă din 1827 Heliade citea în ședințele societății din București traducerea sa din Boileau, care avea să fie tipărită parțial abia în colecția din 1836. Monumentul cel mai de seamă în care se concretizează concepția sa clasică este articolul *Serafimul și heruvimul și Visul,* publicat în *Gazeta Teatrului Național* din 1836.

Paralel însă cu traducerea *Artei poetice* a lui Boileau, Heliade traduce și unele meditații din Lamartine; cel dintîi era impus de școală, iar cel din urmă de viața literară curentă. Traducerile acestea interesează prin data timpurie la care au fost făcute, dar și prin conexarea curentelor literare sub a căror influență scria poetul român. Lamartine este însă considerat foarte apropiat de clasici prin generalitatea sentimentului; dar prin căldura intimă a acestui sentiment. prin religiozitatea sa, el se depărta de clasici și se situa pe aceeași linie pe care se afla poetul român. La acestea vom adăuga interesul lui Heliade pentru unii preromantici, pentru Young bunăoară și mai tîrziu pentru Ossian.

Ceea ce trebuie așadar să reținem pentru caracterizarea poetului român în punctul său de plecare este atitudinea nedecisă; prin fundamentele teoretice ale artei sale, el ne apare legat de clasici, dar cu unele înviorări preromantice; ca activitate poetică, el se plasează însă sub influența scriitorilor romantici și preromantici. Scriitorul merge așadar simultan pe terenuri deosebite; dar de faptul acesta el nu-și dă seama decît ceva mai tîrziu și numai parțial. Într-adevăr — ca să nu mergem mai departe — nu apare simptomatic faptul că el găsește necesar să argumenteze ideile lui Boileau cu exemple scoase din poezia lamartiniană?

Cu vremea însă, acest fundament teoretic clasic avea să fie transformat. În urma lui Lamartine, Hugo cucerește simpatiile unora dintre scriitorii din jurul lui Heliade: Negruzzi, Boliac, căpitanul Stoica, activ colaborator la revistele vremii. Și alături de el vom aminti pe Byron, al cărui mare admirator în literatura română este Heliade însuși. Lenta eroziune pe care o săvîrșesc operele acestora este însoțită de acțiunea

ideilor socializante ale timpului, saint-simonism și fourierism. Dacă la aceste autorități vom adăuga pe difuzorii literaturii preromantice, un Le Tourneur în primul rînd, traducătorul francez al lui Young, Gray și Ossian, avem notate forțele sub a căror influență Heliade va ajunge cu vremea la o regenerare mai mult grandilocventă decît reală a concepției sale clasice. Afirmate în numeroase momente din activitatea sa, ideile cele noi aveau să fie dezbătute pe larg în două introduceri la *Curs de poezie generală*, închinate epopeii (vol. II) și poeziei ossianice (vol. III), aceasta din urmă fiind cea mai dezvoltată și cea mai adîncă discuție a preromantismului, pe care o cunoaște literatura română. În această ambianță, scriitorul ajunge să discute pe larg coloarea locală, el încearcă o reabilitare a grotescului în poezie, propune pictarea imaginii naturii reale, cultivă antitezele, luptă împotriva regulilor artistice și, în prezentarea imaginii artistului, accentuează factorul imaginativ, dar reține totodată și nota intelectuală. La acestea vom adăuga concepția lui despre funcțiunea socială a artei, despre mesianismul poetic, conform căreia arta este un mijloc de a conduce omenirea către progres, iar artistul este un nou mesia venit din cer cu misiunea de a lumina și îndruma omenirea.

Dar chiar la această dată, cînd scriitorul ajunge la formule romantice în care bate o gîndire anarhică, vechiul crez clasic n-a fost definitiv lichidat. Este drept că regulile artistice sînt combătute, dar ele sînt totodată expuse în amănunt după codul poetic al lui Marmontel; este drept că poetul trebuie să redea în opera lui natura reală, dar el trebuie totuși să năzuiască către ideal, să opereze adică o idealizare a acestei naturi reale. Și dacă artistul trebuie să lucreze numai sub beția inspirației, el trebuie să țină seama totuși că drumurile inspirației sînt trase de condeiul rațiunii.

Privit astfel în aspectul total al activității sale în această ordine, Heliade reprezintă imaginea scriitorului care pornește pe fundamentele solid construite ale clasicismului, dar care se lasă furat, bucată cu bucată, de lupta literară contemporană lui — și sub raportul acesta el realizează trecerea de la secolul XVIII la secolul XIX. Raportată la evoluția concepției sale lingvistice, treptata adîncire în romantism a scriitorului apare în strînsă corelație cu însușirea principiului naționalist în materie de limbă literară.

Copios criticată a fost atitudinea scriitorului în legătură cu critica literară[10]. S-a spus că încurajarea cu care el a întîmpinat pe fiecare scriitor a fost de natură să ducă la o inflație literară în care principiul artistic a avut mult de suferit. Realitatea se prezintă însă puțin diferită. În primele timpuri, atitudinea scriitorului este net critică, dar această atitudine duce la rezultate negative. Experiența îi arată că la data aceea o critică severă era o măsură prea drastică pentru o literatură începătoare. Părerea comună era că, în primele sale timpuri, *Curierul românesc* mai mult mușca decît alerga. În acele vremuri critica practicată de Heliade se aplica mai mult limbii, stilului și versificației. Dar totuși, în *Curierul românesc* din 1832, el se ridică împotriva poeziei ușoare, frivole, care nu corespundea cu ideea de demnitate umană. Iar în 1834, tot în *Curierul românesc*, el constata că toate eforturile făcute erau zadarnice, nici o operă de valoare nu luase naștere. De aceea era necesară o revizuire și el ajunge, în 1837, în articolul închinat traducerii lui Homer de către Aristia, să dea sfatul ca critica să fie lăsată deoparte, deocamdată. Ea nu va fi posibilă decît atunci cînd o experiență literară bogată ne va da posibilitatea să stabilim principiile criticii care — fapt ce trebuie remarcat — nu pot fi formulate decît pe baza conceptului clasic de consimțămînt universal. Unele abateri de la această normă ne întîmpină totuși; ele se explică însă prin date de ordin biografic și asupra lor nu voi insista. Abia în 1847 el ajunge să stabilească principiile unui sistem critic, pe baza căruia avea să pornească la revizuirea primei sale opere, gramatica din 1828.

Așa cum se prezintă, evoluția lui Heliade în direcția critică ne apare în primul rînd ca un rezultat imediat al experienței sale literare, așa cum se va întîmpla și cu ideile literare ale unora dintre adversarii săi din acea vreme, în primul rînd cu acelea ale lui Mihail Kogălniceanu. Pentru că scriitorul de la Iași, care a afirmat energic drepturile criticii și a combătut mania traducerilor, a tradus opere mai slabe decît cele traduse de Heliade și a lăudat scriitori mai slabi decît aceia pe care i-a încurajat scriitorul din București.

Activitatea dramatică a lui Heliade constă mai mult din traduceri. Contribuția sa originală este puțin bogată și puțin importantă: o dramă, al cărei erou era Mihai Viteazul și care

a fost citită în ședințele Societății Filarmonice, o altă dramă care are ca erou pe Mircea și din care un fragment, puternic influențat de *Mahomed* al lui Voltaire, ne-a fost transmis în cuprinsul introducerii la volumul III din *Curs de poezie generală*. Drama închinată lui Mihai Viteazul era, după toate probabilitățile, o formă premergătoare a epopeii închinate aceluiași domnitor. În afară de acestea însă, Heliade își propune să scrie o dramă despre Vlad Țepeș, a cărui figură l-a ispitit așa cum îl ispitise pe vremuri pe Budai-Deleanu.

Înainte de prezentarea poeziilor sale, găsesc necesar să arunc o privire fugară asupra unor scrieri indicate să proiecteze o lumină puternică asupra operei sale literare. Nu voi insista asupra scrierilor politice, numeroase, interesante, dar adeseori orbite de patimă; nici asupra fantasticelor sale scrieri istorice, în care documentul este jertfit cele mai adeseori fabulei[11]; voi reține însă lucrarea sa *Issachar* sau *Laboratorul*. Opera este cunoscută îndeosebi cu titlul ei interior, care subliniază însăși axa pe care se desfășoară gîndirea autorului: *Echilibrul între antitezi sau Spiritul și materia*. Ea a fost publicată la București, în broșuri izolate, între 1859—1869. Opera este complexă: în ea sînt discutate probleme economice, sînt publicate documente istorice, studii literare și tot aici este publicată mai întîi cunoscuta *Odă la Schiller*, precum și cîntul al doilea din *Mihaida*. Dar aici expune Heliade în toată amploarea și sistemul filozofic la care a ancorat la capătul activității sale[12]. Heliade vede desfășurîndu-se întreaga existență pe planuri duale, cărora el le impune o soluție sintetizantă: teză, antiteză și sinteză. Avem așadar ceva asemănător concepției lui Hegel, dar scriitorul român nu se inspiră din filozoful german, ci dintr-un emul al acestuia, din saint-simonianul francez Pierre Leroux, a cărui operă fundamentală, *De l'humanité*, îi era bine cunoscută. Unele elemente din gîndirea lui Heliade au fost ignorate de cercetătorii săi și aceste elemente sînt de natură să deschidă alte orizonturi gîndirii sale. Încă din volumul III al *Curierului de ambe sexe* el stabilea bazele unui sistem filozofic. După ce vorbea despre senzualism, spiritualism, idealism, eclectism, ajungea să propună un sistem treist, pe care îl intitulează *Treismul*. Obiectul acestei filozofii este omul și sistemul se scindează în *somatologie, psihologie* și *morală*, cea din urmă fiind concepută ca o sinteză a primelor două ramuri, care se prezentau între ele în opoziție antitetică.

Era așadar, încă din 1842, aceeași concepție pe care scriitorul avea să construiască deltele sale trinitare în *Issachar*, în *Biblice* și în *Istoria critică universală*. *Treismul* din 1842 și *triadele* din *Issachar* dezvăluie astfel la scriitorul român un sistem de gîndire dialectic, care, lipsit de corectivul unui contact puternic cu realitatea, avea să refugieze în cele din urmă pe valurile întunecate ale unui spiritualism apocaliptic.

Am amintit în ordinea aceasta ca punct de plecare pentru Heliade pe socialistul francez Pierre Leroux. Datele pe care el le află în opera acestuia erau fortificate însă de contactul cu concepția filozofului italian Vico, către care scriitorul român se îndrepta pe căi diferite. Una dintre aceste căi era istoricul francez Michelet, care transfigurează concepția vichiană într-o concepție progresistă. Filozoful italian afirma, în cunoscuta lui operă *La Scienza Nuova*, că istoria omenirii, se desfășoară ciclic și dual, fiecare epocă cunoscînd o perioadă de ascensiune și una de decădere și fiecare refăcînd exact aceeași traiectorie. Omenirea este condamnată în felul acesta unui progres finit, sau, mai exact, unei serii nesfîrșite de cariere de progres și de regres. Această concepție sumbră, turnată într-o formulă concisă — corsi și ricorsi — este reluată și așezată pe un suport progresist de Michelet, unul dintre traducătorii francezi ai lui Vico și cel mai elocvent interpret al său. Acesta face afirmația că viața omenirii nu se desfășoară în cicluri care se suprapun perfect unul altuia, ci în cicluri din ce în ce mai mari, ceea ce înseamnă că ea nu este condamnată să atingă *in aeternum* aceeași țintă, ci s-o depășească de la o epocă la alta și să se angajeze astfel pe linia unui progres infinit. Împărtășind, ce-i drept inconsecvent, această concepție, Heliade devenea unul din spiritele cele mai înaintate pe care gîndirea românească le-a produs în secolul trecut.

Activitatea poetică a lui Heliade se desfășoară într-o mare măsură la *Curierul românesc* și *Curierul de ambe sexe* și se concentrează în cîteva colecții: *Meditațiile* din 1830, *Culegerea* din 1836, *Poezii inedite* din 1860 și în cele din urmă în ediția definitivă, *Curs întreg de poezie generală*, care începe să fie publicat în 1868 și din care apar primele trei volume în timpul vieții lui Heliade, pînă în 1870. După moartea scriitorului se publică la date tîrzii, din același *Curs*, părțile referitoare la

teatru (în 1878), la poezia epică (în 1880) și la poezia didactică, satira și fabula (în 1883)[13].

Activitatea de traducător a lui Heliade e imensă. Din Lamartine n-a tradus numai *Meditațiile* din 1830; el revine mai tîrziu și ne dă, printre altele, celebra elegie *Poetul murind*, care este publicată în revista *Ateneul român* din 1866. De altfel Heliade se apropiase de această elegie încă de mai înainte, din 1836, cînd elegia lui intitulată *La moartea lui Cîrlova* este considerată de poetul român drept o imitație după Lamartine.

Poezia arcadiană îl atrage și pe el, și Heliade ne dă o remarcabilă traducere a Cantonetei lui Rolli *(Solitario bosco ombroso)* după un text intermediar francez; traduce *Cîntecul Margaretei* din *Faust (Meine Ruh' ist hin);* din Victor Hugo traduce *Danubiul în mînie*. Amintesc apoi traducerile sale din epopeea italiană *(Gerusalemme liberata, Infernul, Orlando furioso)*, precum și pe acelea din Ossian. Notez de asemenea traducerea poeziilor saphice și, deși nu ni s-a păstrat, traducerea operei poetice a lui Atanasie Christopulos, care datează din prima lui tinerețe, înainte de a fi luat cunoștință de poezia romantică.

Bogat este capitolul traducerilor în fabulă. *Corbul și vulpea* figurează în opera sa în două forme, prima tradusă din La Fontaine, iar cea de a doua dintr-un fabulist socialist francez, Lachambeaudie. Dintr-un alt fabulist francez, Viennet, împrumută el fabulele *Orologele lui Carol V*, *Foile și cărbunele*, *Coada momițelor;* în același scriitor francez se află și punctul de plecare pentru cunoscuta lui fabulă *Măciașul și florile*. În fine, în seria traducerilor de acest gen voi aminti și *Fiziologia poetului*, publicată mai întîi în *Curierul românesc* din 1845. Traducerea este făcută de data aceasta dintr-un oarecare Sylvius, pseudonim al publicistului francez Edmond Texier.

În 1836, Heliade făcea mărturisirea, în *Gazeta Teatrului Național*, că elaborase un plan poetic și că ar fi fericit dacă ar putea să-l ducă la capăt. Informații amănunțite în legătură cu acest plan a dat el abia în 1858, în *Biblice*. Planul cuprindea patru cicluri: în primul, intitulat *Biblice*, scriitorul ar fi tratat o serie de poeme cu subiect desprins din Vechiul Testament *(Căderea dracilor);* ciclul al doilea ar fi cuprins *Evanghelicile*, ale căror subiecte ar fi fost inspirate de Noul Testament sau în acordul sentimental al Noului Testament (iubirea de umanitate în suferință); din această serie ar fi făcut parte, între

altele, poezia *Cutremurul*. Secțiunea a treia era închinată *Omului social* și ar fi cuprins, în drame, epopei, balade etc., poezia sa cu temă patriotică. Ultimul ciclu s-ar fi intitulat *Omul individual* și ar fi înglobat lirica de inspirație intimă. Planul s-ar fi realizat așadar într-o serie descendentă: de la viziunea cosmogonică a Vechiului Testament, la umanitatea Noului Testament, la patrie și apoi la individ. Heliade era prin urmare preocupat de o divizare a operei sale pe teme, iar nu pe genuri literare. El n-a izbutit de altfel să realizeze decît fragmente izolate din acest plan de mari proporții și, în ultimă analiză din materialul poetic pe care ni l-a dat nu se poate urmări linia programatică decît în mod foarte capricios.

Punctul de plecare al poeziei originale se fixează în parte în sfera elegiei. *Trecutul* și *Dragele mele umbre*, apărute în colecția din 1830, se leagă în parte de meditația elegiacă lamartiniană, dar ele izvorăsc într-o mare măsură din experiența poetului. Îndeosebi cea din urmă este ruptă din afecțiunile sale adînci, remarcîndu-se prin sinceritatea tonului, îndurerat de plecarea timpurie a ființelor iubite de el. În căldura sentimentului se realizează o transfigurare a factorului biografic care incidentează elegia. În seria elegiilor trebuie încadrată și *O noapte pe ruinele Tîrgoviștei*, în care Heliade asociază temei preromantice a ruinelor, cîntată în stilul lui Volney, și concepția ossianică a bardului, văzut în funcțiunea lui de cîntăreț al trecutului. Ca în cea mai mare parte a poeziilor pe această temă, poetul ne dă aici trăirea retrospectivă a epocilor de glorie ale poporului și, paralel, decăderea prezentă. În poezia lui Heliade însă, sentimentul evoluează independent pe cele două planuri, al trecutului și al prezentului, și nu ajunge la unitate așa cum ajungea la Vasile Cîrlova. La sporirea impresiei negative contribuie și discursivitatea: poetul are nevoie de un pastel pentru încadrarea meditației sale elegiace, și încă de un pastel dezvoltat. Natural, nu poate fi vorba de aprobarea sau repudierea procedeului în sine; este vorba însă de dozarea și mai ales de stabilirea unui circuit intern, care să facă așa ca poezia să bată același ton sentimental în toate articulațiile sale. Și lucrul acesta lipsește cu totul poeziei lui Heliade[14].

Primele date pentru explicarea poeziei lui filozofice le găsim în elegia cu timbru religios *Trecutul*. În continuarea genului se situează *Serafimul și heruvimul*, publicat în *Curierul românesc* din 1833, poezie care, după mărturisirea autorului, aduce

reflexe de ordin biografic. Realitatea este că într-însa nu vedem clar nici documentul biografic, nici procesul sufletesc; poetul nu reușește să facă să vibreze de poezie lumea aceasta a abstracțiunilor de ordin moral și poezia rămîne o încercare de a da ceva asemănător meditațiilor lamartiniene, ce se hrănesc din contemplarea divinului. Abscons este și *Visul,* în care poetul tratează tema *viața e vis,* devenită celebră îndeosebi grație unei opere dramatice a lui Calderon de la Barca. Poezia are de asemenea un suport biografic, dar ea aduce unele momente de mai largă rezonanță, de meditație în legătură cu destinul omului pe pămînt[15].

Și oda a fost cultivată de poet: oda religioasă în *Cîntarea dimineții,* oda eroică în *Odă la 2 septembrie 1829,* oda filozofică în *La Schiller. Oda asupra aniversării de 2 septembrie 1829* și oda închinată lui Schiller sînt două prilejuri fericite spre a defini arta poetică a lui Heliade la începuturile și la sfîrșitul activității sale. În timp ce prima zboară pe aripile unei inspirații sincere și puternice și ne dă, în anumite momente ale sale, unele din cele mai fericite accente de odă, cea de a doua, năzuind să dea o poleire filozofică temei poetice, ajunge să fie, în întregul său, o necropolă de intenții naufragiate. *Oda la Schiller* a fost scrisă cu prilejul comemorării a o sută de ani de la nașterea poetului german, în 1859. La data aceasta mesianismul poetic forma însăși axa concepției literare a scriitorului român și poezia amintită constituie unul dintre momentele de căpetenie ale peregrinării sale de-a lungul istoriei, în căutarea imaginii poetului profet. Îl ispitise Victor Hugo, cu visul său de a realiza Statele Unite ale Europei; îl ispitise Moise, conducătorul de popoare și creatorul de națiuni; îl ispitise Dante, prin suferința morală pe care micimea omenirii de rînd o impunea geniului[16]; îl ispitea acum Schiller, a cărui titanică zbatere pentru libertatea și mărirea omenirii avea să ancoreze la limanul la care naufragiază toate năzuințele omenești. Avînturi sugrumate și tină grea a omenirii de rînd, seninătate albastră a celor sortiți nemuririi și ceață deasă a mediocrității curente, cer și pămînt, *Oda la Schiller* se desfășura pe cele două planuri antitetice consacrate de literatura titaniană anterioară. Și, cum în anumite momente descrierea societății omenești este făcută în colori violente de diatribă, în accentele inverse — de simpatie față de poetul german — vibrează convingerea identității de destin a celor doi cîntăreți, a celui preamărit și a celui care

preamărește. Și dacă suflul fierbinte al inspirației n-a ridicat această poezie la înălțimea marilor creațiuni ale artei, ea nu rămîne cu toate acestea lipsită de importanță, datorită multiplelor semnificații de care este încărcată. Alături de elegia închinată lui Cîrlova și de *Poetul murind*, tradusă din Lamartine, *Oda la Schiller* se zidește pe cultul geniului; ea este unul dintre momentele cele mai caracteristice pe care tema titaniană le trăiește în literatura română și, prin seva biografică ce pulsează în fiece moment, ne deschide largi perspective asupra concepției pe care Heliade o avea în legătură cu propria misiune socială.

Amintesc în treacăt și *Oda românilor*, publicată mai întîi la Paris, în 1851, într-o scriere care nu aparține literaturii române, dar care interesează de aproape această literatură, *L'arpa dell' ésule* de Grecca de Roma. Poezia se remarcă îndeosebi prin concepția revoluționară, prin îndemnul adresat popoarelor de a răsturna întreaga ordine socială stabilită anterior și de a realiza o nouă organizare a lumii, întemeiată pe frăția universală și pe armonia fourieristă:

Europa-ntreagă, scoală-te
În sus, la armonie.
Strivească-se Balaurul,
Antica tiranie.
E rupt, spart jurămîntul,
Să salte tot pămîntul.
Frăție peste tot.

În poezia epică, Heliade a încercat balada fantastică cu *Sburătorul*, epopeea eroică cu *Mihaida*, din care ne-a dat numai o parte, precum și epopeea cosmogonică cu *Anatolida sau Omul și forțele*, care ne-a parvenit de asemenea numai în parte.

Balada *Sburătorul*, publicată în volumul IV al *Curierului de ambe sexe* și în *Curierul românesc* din 1844, este dedicată doamnei Anicuța Manu[17]. Socotită în general drept cea mai reușită poezie a lui Heliade, ea se caracterizează deopotrivă prin înțelegerea psihologiei personajului, prin năzuința de a reda atmosfera de lunatism în care se consumă faptele și prin stăpînirea tehnică a întregului material. Momentul inițial aduce mărturia încărcată de frămîntare sufletească a tinerei fete, a cărei sete de iubire se consumă orb, fără obiective externe. Și

narațiunea, accidentată de interjecții și exclamații, de suspensii și întrebări, prinde unele momente de analiză sufletească adîncă:

Că uite, mă vezi, mamă? așa se-ncrucișează
Și nici nu prinz de veste cînd singură mă string,
Și tremur de nesațiu, și ochii-mi văpăiază,
Pornesc dintr-înșii lacrămi și plîng, măicuță, plîng.

Sau, mai departe:

Atunci inima-mi bate și saiu ca din visare.
Și parc-aștept . . . pe cine? și pare c-a sosit.
Acest fel toată viața-mi e lungă așteptare
Și nu sosește nimeni! . . . Ce chin nesuferit!

S-a remarcat încă de mult că *Sburătorul* se resimte de influența poeziei saphice și pentru cine are în vedere violența pasiunii tinerei fete afirmația apare cu totul justificată.

Cu excepția primei strofe, în care se prelungește narațiunea din partea primă a baladei, toată partea a doua a ei desfășoară descrierea unui cadru din natură. Ni se înfățișează viața satului în clipele înserării, într-o succesiune de evenimente care aduce aminte de *Noapte de vară* a lui Coșbuc. Dar în timp ce poezia lui Coșbuc sălta zglobie, ducînd în versurile sale sprintene mulțumirea și dorul de viață, peste versurile din pastelul lui Heliade plutește neliniștea pătrunsă de fiorii tragismului ce îmbracă poezia în întregul ei. Este o senzație de împăcare în finalul acestei a doua părți:

E noapte naltă, naltă; din mijlocul tăriei
Veșmîntul său cel negru de stele semănat
Destins coprinde lumea, ce-n brațele somniei
Visează cîte-aevea deșteptă n-a visat
Tăcere este totul și nemișcare plină;
Încîntec sau descîntec pe lume s-a lăsat:
Nici frunza nu se mișcă, nici vîntul nu suspină,
Și apele dorm duse, și morile au stat.

Dar în această împăcare, care prin atmosfera ei de incantație și lunatism face trecerea la momentul fantastic al baladei, vi-

brează oarecum tristețea resemnată a celei din urmă împăcări, a marii împăcări. Finalul plutește în fantastic și, prin notele pe care se desfășoară, se leagă puternic de mitologia populară. Raportat de unii cercetători la Anacreon și Victor Hugo, el se explică integral prin influența poeziei populare. Portretul zmeului este pictat în culori care vor figura mai tîrziu și pe paleta lui Eminescu, dar pe care le întîlnim și în cromatica sentimentală a liricii populare. Asemenea unui Făt-Frumos, zmeul este, în clipa cînd se apropie de tînăra fată, „Ca brad un flăcăiandru și tras ca prin inel, / Bălaiu cu părul d-aur"; el este însă asemănător în aceeași măsură lui Arald al lui Eminescu și, în anumite momente, și lui Hyperion: „dar slabele lui vine / N-au nici un pic de sînge". Și este un regret puternic că portretul acesta, executat într-un joc de lumini și umbre de esență romantică, se termină într-o notă caricată: „și-un nas — ca vai de el!"

Un modest precursor se arăta Heliade și în momentul cînd înfățișa pe Sburător desprinzîndu-se din Polul Nord și rătăcind ca un fulger printre stele. Drumul pe care-l face el:

Balaur de lumină cu coada-nflăcărată
Și pietre nestimate lucea pe el ca foc . . .

aduce aceeași viziune pe care avea s-o aducă Eminescu în *Luceafărul*, în momentul cînd el ne înfățișează pe Hyperion călătorind, ca un fulger neîntrerupt printre lumile de stele, ca să ceară Demiurgului izbăvirea de eternitate; el aduce aceeași viziune pe care o aduce Lermontov în *Demonul*, în momentul cînd acesta își amintește de viața lui anterioară de arhanghel. Dar Heliade nu poate da nimic din măreția de care este pătrunsă legenda cosmogonică a lui Eminescu, iar fantezia lui este departe de a o egala pe aceea a poetului rus:

Mîhnitul Demon, singuratic,
Deasupra lumii străbătea
Și fruntea, răscolind jăratic,
Trecutul sfînt i-l amintea:
Pe cînd arhanghel peste cete
Strălucitor domnea în rai;
Cînd zvăpăiatele comete
Lumină scuturînd din plete,

Îi surîdeau făcînd alai;
Cînd, prins de-o dornică uimire,
El cerceta cu gîndul treaz
Cum aștrii din nemărginire
Călătoreau fără răgaz.
Prin necuprins rătăcitor
Sbura lipsit de țel și pripă
Și secolii fugeau ușor
Cum fuge clipă după clipă.

În conciziunea lor, versurile în care Heliade arată pe Sburător călătorind prin spații califică minunat vederea scriitorului, limitată la straturile de suprafață, acelea pe care le exploata legenda și în forma ei populară. Poetul nu supune materialul popular nici unei prelucrări interioare, nu-i conferă nici o semnificație care să-l înalțe la generalitate sau la simbol; arta lui se consumă în redarea justă, ca ton și cuprins ideologic, a legendei; balada lui pare astfel un fel de fotografie ideografică în cîmpul căreia cad, alături de elemente poetice, și aspecte lipsite de orice elevație artistică, de felul celor următoare:

O! biata fetișoară! mi-e milă de Florica
Cum o fi chinuind-o! — vezi d-aia a slăbit
Și s-a pălit copila! . . .

Voi remarca în cele din urmă că balada lui Heliade, a cărei valoare ne apare atît de relativizată prin comparație, aduce totuși, în afară de cele notate, și alte însușiri reale. Cea dintîi care se impune să fie semnalată este conciziunea de ansamblu și economia internă a materialului. Într-adevăr, de la domeniul interior al analizei sferelor sufletești la evadarea în natură și în cele din urmă la pătrunderea în legendă, poetul ne face să parcurgem într-o gradație firească natura umană, natura și supranaturalul.

În vederile planului poetic din 1836, *Sburătorul* urma să facă parte din volumul al treilea, intitulat *Patria sau omul soțial*. Din același volum ar fi trebuit să facă parte și *Mihaida*, epopeea eroică închinată lui Mihai Viteazul, din care Heliade a publicat numai primele două cînturi: primul în *Curier de ambe sexe*, volumul VII, iar al doilea în *Issachar*[18]. Deși publi-

cată — în parte — abia în 1845, poema preocupase pe Heliade cu mult timp înainte; în 1837, Kogălniceanu nota, în *Romänische oder Wallachische Sprache und Literatur,* că Heliade lucrează la o mare poemă națională, al cărei erou este Mihai Viteazul. Faptul acesta se cere să fie semnalat, deoarece el ne arată cît de puțin întemeiată este părerea curentă care atribuie lui Kogălniceanu meritul de a fi provocat și promovat poezia cu temă națională. În Moldova chiar, cele două încercări de epopee națională, *Ștefanoida* lui Asachi și *Ștefaniada* lui Negruzzi, sînt anterioare manifestărilor teoretice ale lui Kogălniceanu, după cum anterioare sînt și atîtea poezii în care gloria trecutului este cîntată pe ruinele prezentului.

Începută înainte de 1837, elaborarea *Mihaidei* a trebuit să dureze un timp îndelungat, deoarece într-însa sînt sedimentate straturi de idei care caracterizează epoci deosebite din viața scriitorul român. Faptul acesta, vizibil aici, este și mai vizibil în cealaltă epopee, *Anatolida.*

Heliade însuși mărturisește că anumite autorități consacrate i-au servit drept model; el spune textual: „vrînd a nu ieși din costumele consacrate epopeii prin Omer, Virgiliu, Tasso și alții. am ținut însuși aceeași cale a începutului, și cele douăsprezece prime versuri sînt mai mult decît o imitație din *Gerusalemme liberata.* Fie iertate de cititor întocmai ca o formulă consacrată, ca un prelud al cîntătorului pînă să-și ia diapasonul, ca un *pentru rugăciunile* al preotului, ca o preparare de invocație a poetului". Și versurile prime, care alcătuiesc propoziția epopeii lui Heliade, urmează într-adevăr de aproape aristotelica propoziție cu care Tasso își începe opera sa. Micile diferențe între texte se explică prin tema diferită pe care o urmărește scriitorul român. Aceste diferențe se accentuează însă începînd cu pasajul imediat următor, cu invocația adresată aceleiași muze care locuiește în Elicon; dar în timp ce Tasso se mărginește să ceară acesteia să-i înflăcăreze pieptul și versul, Heliade strecoară în invocația sa preocupări cu desăvîrșire străine acelora ale lui Tasso. Într-adevăr, în timp ce poetul italian continua dedicîndu-și opera unui tiran, ducelui Alfons din Ferrara, Heliade se adresează unei muze severe, care pedepsește crima, care fulgeră tirania și care reîntregește popoarele:

O, Muză-mbărbătată ce-n Elicon n-ai nume,
Ce Soarele Dreptății te-ncinde, te inspiră!
Mută să fie buza profană ce te chiamă
Să amăgească omul și cerul să insulte.
Severă deitate, a crimelor pedeapsă,
Ce vizitezi pămîntul să deifaci pe oameni,
Să fulgeri tirania, să reîntregi popoare!
Eroica ta liră acordă cu unirea,
Fă să-i auz vibrarea a coardelor sonoare
Întinse-n negrul sînge tiranilor purpùrii.

Prin faptul acesta, deși scriitorul român se mai întîlnește în anumite momente cu Tasso („Mult s-a luptat eroul cu brațul și cu mintea"), peste spiritul poetului italian se suprapune suflul liberal și revoluționar al „Luminilor". În numele idealului de libertate pentru care lupta această mișcare de idei, poetul român afirmă energic — și să reținem data: sîntem înainte de 1837 — libertatea poporului român și unirea lui. Și spre a sublinia și mai energic faptul, el ne dă, în *Biblice*, informația că, dacă n-a dus la capăt opera începută, aceasta se datorește împrejurării că în acea vreme el a descoperit decretul prin care Mihai Viteazul robea pe săteni și, dacă domnitorul care liberase și unise întreg poporul românesc era demn să fie cîntat într-o epopee, același domnitor, robind pe țărani, era repudiat de conștiința socială a scriitorului. Simpatiile lui se vor îndruma astfel spre o altă mare figură a trecutului, către domnitorul care n-a robit pe țărani, ci a tras în țeapă pe boieri, către Vlad Țepeș.

În acțiunea istorică a celor două cînturi publicate ale *Mihaidei* se prezintă mai întîi starea în care se găseau țările române în clipa cînd începe acțiunea, venirea lui Mihai Viteazul la domnie, consiliile acestuia cu mitropolitul țării, conjurația boierilor întruniți, după stăruințele mitropolitului, în casele banului Manta și dramatica apariție în mijlocul lor a domnitorului, care își însușește toate planurile lor de luptă națională. Material epic bogat, după cum se vede, și de natură să se susțină în zbor avîntat, dacă un mare talent l-ar fi însuflețit cu viața artei. Opera lui Heliade este departe însă de a pluti pe culmile ei cele mai înalte, și chiar în partea cea mai realizată a epopeii, în cîntul I, avîntul inspirației este cele mai adeseori frînt. Cu atît mai slab se prezintă partea

a doua a poemei, unde tonul familiar în care decurge conversația boierilor întruniți să dezbată probleme grave este nepotrivit cu situația și mai ales este nepotrivit cu cerințele severe ale epopeii, în care sentimentele trebuie să ardă la temperatura sublimului. Dar dacă opera nu poate fi urmărită în rezultate favorabile din punct de vedere artistic, cu totul alta este situația cînd avem în vedere concepția națională și socială ce se desprinde dintr-însa. Heliade știe că eroul său trebuie să strălucească din punct de vedere al înțelepciunii, al vitejiei, al atitudinii morale și al ascendenței ilustre, că toate aceste date excepționale trebuiesc concentrate în definiția lui. Și poetul i le dă pe toate din belșug; spre a avea o vagă idee despre generozitatea lui în toate sensurile, este suficient să amintim cele ce ni se spun în legătură cu genealogia eroului: din generație în generație, el este urmărit pînă în epoca romană, pe vremea lui Aurelian, cînd unul dintre comandanții de legiune care luptase în Arabia de Jos, în Basa Arabia, poartă din pricina aceasta numele de Basarab. Excese sentimentale romane și fantezii filologice ușor de explicat în atmosfera timpului, cînd doi bravi scriitori din Transilvania discutau în mod serios dacă se trag din Cezar sau din Cicero și cînd dincolo de Carpați maiorul Papazoglu credea în mod sincer că a descoperit sabia lui Absalom mai întîi, pe aceea a lui Decebal mai apoi, fără să se întrebe dacă pe vremea lui Absalom exista sabie și dacă aceea pe care o purta Decebal putea fi numită sabie.

Cea mai mare parte a cîntului I se consumă într-o lungă soliloghie a divinității. Divinitatea lui Heliade se prezintă însă cu anumite caractere care ne fac să vedem că bunul Dumnezeu a urmat cu asiduitate cursurile de filozofie raționalistă a lui Wolff sau Voltaire, profesată pe undeva în cer. Mai mult însă: dotat cu atributul prestiinței, el pare a fi la curent cu concepția lui Lavater, expusă în lucrările de fiziognomie, dar cum prestiința este un rezultat al liberei voințe, al liberului arbitru, ea este introdusă în concepția scriitorului român de fluxul gîndirii fourieriste: *Despre liberul arbitru* al lui Fourier avea să fie tradus mai tîrziu de Heliade în limba română. In același sens ne îndrumează și concepția solidarității universale, în lumea materială și morală, pe care Demiurgul o formulează de asemenea în cugetarea sa: solidaritatea umană era, după cum se știe, legea fundamentală pe care se întemeia

doctrina saint-simoniană. Spre a sublinia importanța acestei solidarități, adepții lui Saint-Simon ajunseseră la unele gesturi de valoare simbolică: ei își făceau vesta în așa fel încît să nu se încheie în față, ci la spate. În felul acesta, neputînd-o încheia, fiecare era nevoit să recurgă la ajutorul semenului său, fapt care, după dînșii, simboliza necesitatea solidarității omenești.

În cuprinsul acestei concepții, Dumnezeul umanizat, Cuvîntul, ne apare încărcat cu o funcțiune socială bine determinată: aceea de a restabili dreptatea în sînul societății, de a pedepsi pe tirani și de a reda pe cel robit libertății și demnității omenești. Și este o notă creștină în filozofia istoriei ce se desprinde din anumite pasaje ale operei, în care ni se arată că apostolii au pregătit popoarele ca să facă la un moment dat o singură turmă cu un singur păstor. Dar cum acest păstor era *Rația Păstorul*, creștinismul lui Heliade se articulează puternic de filozofia raționalistă a secolului al XVIII-lea, iar apostolii ei sînt apostolii legii celei noi, ai dreptului uman și ai descătușării prin luminare.

Căderea sau reabilitarea pot privi un individ izolat sau un popor, o colectivitate. Robia aduce penitența, iar penitența și suferința pregătesc spiritele pentru regenerare, pentru reînviere. Poporul grec este cel dintîi care va da semnalul deșteptării, românii îl vor urma în scurtă vreme. Heliade dă aici, în formele sale rudimentare, unul dintre aspectele esențiale ale filozofiei istoriei, așa cum a conceput-o el, ca o evoluție a omenirii într-un circuit segmentat, cu epoci succesive de înălțare, de decădere și de progres prin regenerare, prin palingenezie. Ideea, care nu este formulată aici cu toată claritatea, provine din concepția filozofică a lui Vico, așa cum fusese interpretată ea de un Michelet. Dacă la toate acestea adăugăm faptul că Heliade invocă la un moment dat spiritul științei și că, în finalul cîntului I, Dumnezeu este identificat cu noțiunea de progres, vedem cît de naivă este convingerea celor ce cred că o operă de felul acesteia s-ar putea explica numai prin influența unor mari scriitori epici, cum ar fi Tasso. Sînt, incontestabil, anumite momente care nu se pot separa de unele momente din epopeea lui Tasso; sînt anumite procedee tehnice pe care le-a împrumutat de acolo; după cum sînt unele procedee pe care le-a împrumutat din melodrama de suburbie artistică, cum este apariția teatrală a lui

Mihai în cîntul al doilea. Dar Mihai Viteazul însemna lupta pentru libertate și prin faptul acesta el putea fi drapat în toga ideologiei „Luminării". Spiritul poetului nu se simte ispitit să redea mentalitatea epocii în care a trăit eroul său, ci să proiecteze în trecut ideile și sentimentele sale. Este aceasta o infirmitate care definește mai bine decît orice atitudinea lirică a unui poet care s-a avîntat în lumea creațiunilor epice.

Din toate operele pe care le-am adus în discuție, se deduce că lucrările lui Heliade, îmbibate de preocupări sociale, se caracterizează în aceeași măsură și prin preocupări naționale, un fapt de altfel cu totul logic pentru starea de lucruri de atunci. Dar prin anumite idei secundare, opera lui Heliade se ridică la înălțimi surprinzătoare de gîndire: „Statornicit-am locul, am zis să curgă timpul", spune la un moment dat Dumnezeu; iar mai departe, Heliade ne arată că vorbirea lui Dumnezeu nu cunoaște legea succesiunii temporale, că întreaga sa gîndire se exprimă simultan. Creator al spațiului și al timpului, Dumnezeu este astfel mai presus de spațiu și de timp; în mod indirect, scriitorul întîlnește astfel din nou cele două atribute generale ale divinității: imanența în infinitul spațial, imanența în infinitul temporal, în eternitate.

Provenite din sfere osebite — creștinism, epică eroică, „Luminare" —, ideile cuprinse în *Mihaida* nu pot ajunge la anularea tuturor tendințelor divergente. Din pricina aceasta, opera în întregul ei face impresia unui călător care s-a oprit nedumerit la o încrucișare de drumuri, neștiind încotro s-o apuce, din pricină că sufletul lui însetat s-ar îndruma spre toate orizonturile. Dar ori încotro s-ar fi îndrumat, scriitorul ar fi dus cu sine anumite simpatii pentru cei mulți și slabi și umili.

Alta este lumea în care ne duce *Anatolida* sau *Omul și Forțele*, epopeea cosmogonică pe care Heliade intenționa să o înscrie în *Biblicele* sale[19]. Cîntul I al acestei opere a fost publicat în *Curier de ambe sexe*, volumul III (1840) sub titlul *Căderea dracilor*. Din mărturiile pe care le avem, urmează că ea a fost cuprinsă în planul poetic de la 1836. Nimic nu ne ajută însă să stabilim, nici cu cea mai mare aproximație, aspectul pe care opera îl avea în intențiile de atunci ale scriitorului. Pentru că primul cînt, singurul care datează din acel timp, își păstrează unitatea sa, o unitate care putea permite dezvoltări ulterioare în sensurile cele mai opuse. Celelalte patru cînturi, pe care

scriitorul le-a adăugat în partea finală a vieții sale, aduc o interpretare diferită a mitologiilor și o vedere opusă a faptului social. Poema, proiectată mai întîi în 20 de cînturi, apoi în 15, n-a ajuns decît pînă la cîntul al V-lea. La data cînd el relua subiectul, mărturii directe ne fac să vedem care era drumul ce-și fixase. Într-o scrisoare din 1869, adresată lui Barit, Heliade arată că poema va cuprinde următoarele cînturi: *Tohu-Bohu; Imnul creațiunii; Androginul; Arborele științei; Căderea; Cain și Abel; Descendenții lui Cain; Descendenții lui Seth; Maritagiul fiilor cerului cu fiicele oamenilor; Saturn și Jupiter; Prometheu și Pandora; Jupiter și Prometheu; Prometheu încatenat sau Desmot; Deluviul; Confusia lui Babel; Alianța lui Dumnezeu cu omul; Sodoma și Gomorha; Iob sau Ariceandru; Victoria Omului asupra zeului Forță.* O privire generală asupra planului astfel stabilit ne dă putința să vedem că Heliade prindea și căuta să încorporeze în opera sa aluviuni din diferite regiuni. Prima constatare ce se impune este că el exploata în mod predilect materialul *Bibliei*, pe care îl vedea însă în anumite momente cu ochii unora dintre marii scriitori ai omenirii. Acesta este cazul în special cu cîntul al IX-lea, *Maritagiul fiilor cerului cu fiicele pămîntului*, care s-ar fi desfășurat, după toate aparențele, sub influența poemei *Cerul și pămîntul* a lui Byron. Într-adevăr, la data cînd Heliade începuse să lucreze la opera sa, el traducea și această poemă, care-i fixează atenția îndeosebi prin pasajul în care demonii cîntau, în ajunul potopului, răzbunarea și nădejdea lor. Pasajului acestuia i-a dat Heliade o traducere versificată puternică și l-a făcut să circule și independent, ceea ce ne face să credem că intenționa să-l includă în opera sa. În afară de Biblie, este însă prezentă aici și mitologia elină, în unele din cele mai caracteristice momente ale sale: revolta lui Jupiter împotriva lui Saturn și mitul lui Prometeu, titanul revoltat. Și dacă avem în vedere că din Biblie Heliade desprindea momentele similare (revolta oamenilor împotriva lui Dumnezeu și pedepsirea lor prin potop; revolta și pedepsirea lor prin dărîmarea turnului Babel — spre a ajunge în cele din urmă la împăcarea dintre om și Dumnezeu iar mai apoi la înfrîngerea divinității de către om), înțelegem că Heliade intenționa să concentreze în opera sa momentele cele mai importante de titanism din cele două mitologii, să ridice acțiunea epopeii sale la înălțimea acțiunii titaniene. În nenumărate rînduri, în cursul activității sale de

după revoluție, Heliade a făcut afirmația că revoluția va înfrînge totdeauna reacțiunea, că revoluționarul Jupiter va învinge pe despotul Saturn. Aceasta urma să fie și concluzia cîntului *Saturn și Jupiter*. Biruitorul avea să devină însă cu vremea el însuși un asupritor și împotriva lui avea să se ridice titanul Prometeu, care va încerca să smulgă lumea din brațele despotismului divin, să comunice acesteia focul înțelegerii divine. Și martiriul lui nu putea duce, pentru Heliade, la încheierea consacrată de fabula antică; revoltatul Prometeu avea să cucerească în cele din urmă biruința. Ritmîndu-și concepția, Heliade avea să refacă tema în materialul mitologiei creștine. Divinitatea bună, creatoare a omenirii și plină de compasiune pentru omenire, avea să devină cu vreme o divinitate tiranică; din Dumnezeul milei nesfîrșite, Dumnezeul puterilor arbitrarii, Elohim, împotriva căruia se va ridica omenirea mînată de setea cunoașterii. Izgonirea din Paradis. Potopul și Turnul Babel marchează trei mari înfrîngeri ale omenirii în lupta ei de eliberare de sub tutela cerului. Dar lupta aceasta era nesfîrșită; ea avea să ducă, în cele din urmă, la pactul dintre divinitate și omenire, pentru ca sfîrșitul ei să fie înfrîngerea definitivă a divinității opresoare. Și astfel cîntul ultim, *Victoria Omului asupra zeului Forță*, încheia deopotrivă lupta titanului Prometeu împotriva lui Jupiter și lupta omului biblic împotriva lui Elohim, a Dumnezeului puterilor. Organizînd diferite straturi din mitologia umană în jurul aceleiași teme și făcînd-o să se desfășoare, pe aceeași traiectorie spirituală, spre aceeași ineluctabilă încheiere, scriitorul român făcea din nou evidentă influența gîndirii lui Vico, în vederile căruia omenirea este îndrumată în raza unui destin fatal, care o face să se dezvolte în cercuri succesive cu o evoluție similară.

Urmărind ceea ce scriitorul voia să realizeze în *Anatolida* am pus în lumină faptul că axa în jurul căreia gravitează în permanență gîndirea lui Heliade este progresiva eliberare a umanității de cătușele pe care i le-a impus divinitatea, progresivă pătrundere a umanului în divin. Concepția aceasta caracterizează însă gîndirea scriitorului în faza finală a ei. Realizată la două date mult distanțate între ele, *Anatolida* aduce două straturi de idei contradictorii. În urma celor expuse mai înainte, titlul se poate explica cu ușurință; *Anatolida* (care vine

de la cuvîntul grec Ἀνατολή — Orient, Anatolia) însemnează poema orientului; iar subtitlul *Omul și Forțele* însemnează Omul și Dumnezeul Forțelor, Elohim. În prima formă pe care ne-a dat-o Heliade, cîntul I se numea simplu *Căderea dracilor;* cînd însă el a fost retipărit laolaltă cu celelalte cînturi, în volumul II al *Cursului de poezie generală*, titlul acesta modest a ajuns să sune mai pretențios: *Empireul și Tohu-Bohu*. „Tohu-Bohu" desemnează starea de vacuitate a cosmosului în timpurile ce au precedat creațiunea. Ancorînd la titlul acesta, Heliade trăda conținutul propriu al cîntului respectiv, unde se vorbește îndeosebi despre căderea îngerilor; dar el sublinia pe calea aceasta viziunea cosmologică înaltă pe care o aplica materialului său epic.

În cele cinci cînturi ale *Anatolidei (Căderea dracilor, Imnul creațiunii, Viața sau Androginul, Arborul științei. Moartea sau frații)*, scriitorul aduce, pe lîngă unele momente de fericită inspirație, un bloc de calități negative. Dar aceste calități, negative din punct de vedere artistic, prezintă, prin semnificația pe care ele o au pentru cultură, o importanță de prim ordin. Cea dintîi dintre acestea a fost notată în treacăt: este lipsa de armonie din gîndirea socială a scriitorului. Cîntul I ne arată pe revoluționarul Lucifer înfrînt de Dumnezeu și el se consumă în laude față de cel biruitor. Faptul acesta, care se explică și prin concepția mai conservatoare a lui Heliade înainte de revoluția din 1848 și prin influența strînsă a unor modele străine, avea să lipsească opera de unitate, adică de una din cerințele esențiale ale ei. Alături de aceasta aș însemna existența unor termeni barbari, care au expus pe Heliade îndreptățitelor ironii ale criticii literare. Femininul lui *om* este, pentru el, *oamă:* „E om, și n-are oamă, ca leul o lioană". Versul este ridicol, evident; dar el deschide largi perspective asupra izvoarelor scriitorului român, dintre care multe nu sînt numai ale sale. Versul derivă în întregime, în configurația lui fabuloasă și în asperitățile lui de limbaj, din *Umanitatea* lui Pierre Leroux.

Am afirmat că opera aduce și unele momente de elevație artistică. Un singur exemplu ne va dovedi că Heliade era în măsură să-și înfioreze coardele sufletului atunci cînd imaginea creațiunii cosmice se proiecta în fața spiritului său:

Ai zis: fie lumină! și iată sînt, Eterne;
Împlut-am universul ca peplu împrejuru-ți,
Și Spiritul vieții se poartă peste ape,
Pătrunsu-s-a abisul d-o mistică ardoare
Și l-a coprins fiori;
Tresare și concepe. — Ai chaosului germini
Spre viață și spre nuntă așteaptă a ta voce.
Materia inertă, și vagă, și informă
Se pune în mișcare. — E plin, plin este cerul
De gloria-ți eternă, și peste tot splendoarea-ți
Prin mine se revarsă suavă, lină, blîndă.
Archangheli ai Puterii! voi, Eloimi, la faptă,
Glorificați pe Domnul prin operele voastre,
Cîntați, căci vocea voastră e însuși armonie,
Creație divină.
Ca fulger din tenebre am răsărit lumină,
Lumină creatoare,
Și-n chaos echilibru și ordine se puse:
Tenebrele d-o parte iau numele de noapte,
Și părțile luminei din Zeu se numesc ziuă.
Tot spațiul se împle și timpul ia măsură.
Se face prima seară, se face dimineață,
Și periodu-acesta zi una se numește.
Lumină, întunerec, glorificați pe Domnul,
În ziuă și în noapte etern pre-înălțați-l!

Momentele acestea sînt însă disparente; în total luată, opera arată că scriitorul a urmărit cu prea multă pasiune o anumită teză, că teza aceasta era de natură să sugrume viziunea epică și să pulverizeze, prin didacticism, prin discursivitate, sublimul sentimentelor.

Colecție de epave artistice, *Anatolida* arată totuși îndrăzneala rară de concepție a lui Heliade. *Anatolida* ar fi urmat să se încadreze ea însăși unui poem de mai mari proporții, *Umanitatea*, care ar fi cuprins istoria omenirii din epoca ei de mit pînă în timpurile moderne. Evoluția ar fi trebuit să ducă la stabilirea armoniei generale și poezia *Santa Cetate*, în care ni se înfățișează viața societății omenești în viitoarea armonie fourieristă, urma să facă încheierea întregii opere. O concepție atît de îndrăzneață nu-i era îngăduită în literatura română decît lui Eminescu; dar în timp ce momentele pe care Emi-

nescu le-a realizat sînt toate pătrunse de suflul poeziei, Heliade Rădulescu, care se desprinde din mit și ancorează în utopie, navighează de-a lungul operei sale pe apele cenușii în care s-au cufundat cadavrele tuturor intenţiilor eșuate.

Heliade este, alături de Grigore Alexandrescu, unul dintre fabuliștii apreciaţi ai timpului în Muntenia. În această calitate apare el încă din primul an al *Curierului românesc*, cînd dă publicităţii cunoscuta bucată *Corbul și vulpea* și genul acesta îl cultivă pînă aproape de capătul carierei sale literare. Din cele spuse pînă acum în legătură cu concepţia lui literară se poate trage concluzia că fabula a fost privită de Heliade ca una dintre armele cele mai indicate să ducă la rezultate în lupta politică. Aceeași era și funcţiunea satirei: și una și alta trebuiau să combată viciile societăţii, una arătînd lucrurile în reala lor înfăţișare, cealaltă drapînd realitatea în haina alegoriei. Citez în ordinea aceasta un fragment din studiul său despre fabulă, din care se poate vedea în același timp concepţia scriitorului asupra originii genului și a funcţiunii sale în societate. După ce arată că apariţia fabulei se datorește în primul rînd guvernelor despotice, care interzic expresia liberă, continuă în termenii următori: „Cînd cineva este liber a spune adevărul pe faţă, n-are nici o nevoie d-a-l mai acoperi prin alegorii și fabule; comparaţia sau parabola, unde e libertate d-a vorbi și a scrie, nu-și mai are locul decît numai sau în circonstanţa d-a lămuri și învedera adevărul și mai mult, iar nu a-l ascunde, sau în circonstanţe grave ori delicate cînd neapărat adevărul se cuvine a se învăli și mai mult prin comparaţiuni sau parabole ca să aducă efectul dorit d-o minte filosofică sau politică. — În toate guvernele despotice, sapienţii moraliști au fost nevoiţi a moraliza pe oameni prin fabule, ca să nu li se pară celor ce aud, lecţia așa de aspră, cum și ca să fie curiozitatea atrasă prin carmenii narațiunii. Cel care avea știința și talentul d-a face o lecţie de morală printr-o fabulă care să placă monarhilor și popolilor despoţi, căta să fie un *sophos*, un *sapiu*, *saviu* sau *sapient: sophia* sau *sapienţa* se cerea de urgenţă de la un fabulist; căci fără acestea ar fi trecut de nebun sau bufon, de aceea fabulistul grec, oricare ar fi fost numele lui cel dintîiu, fu revestit mai curînd sau mai tîrziu cu supranumele sau cu adjectivul de *Esop*, ce este totuna cu *Sophos* sau *Saphiu*". Nu voi avea lipsa de pietate de a urmări ereziile filologice din cuprinsul acestui pasaj; voi desprinde

însă dintr-însul convingerea lui Heliade că fabulistul trebuie să fie un înțelept, înțelegător de situații și de oameni, pentru ca să ajungă la scopul urmărit. Autorul urmărește fabula în istoria ei și amintește astfel pe Phedru la romani, pe Esop și pe Babria la greci, pe Bidpai la indieni, pe La Fontaine, La Motte și Florian la francezi.

Am amintit fabula *Corbul și vulpea*, o simplă traducere a cunoscutei fabule a lui La Fontaine. Din 1860 datează forma a doua a aceleiași fabule, în care corbul ne este prezentat cuminţit de lecţia trecută:

„Hei" — spune el —
„a fost pe cînd a fost,
Pe cînd era tata prost,
Că vulpea c-o zicătură
Îi ștergea caşul din gură;
Dar acum e altcevaș,
Gura nu mai pui pe caș;
Hei, vulpoi de *năciunal*
N-a fost bun ăst caşcaval!"

În forma aceasta revizuită, fabula lui Heliade se leagă de lupta politică în care el se găsește prins după întoarcerea din exil. Nici de data aceasta însă scriitorul nu era original. Se știe de altfel că, mai mult decît în oricare altă direcţie, originalitatea lipsește în invenţia fabulei. Aceeași temă a fost reluată de un lung șir de fabuliști, care s-au diferenţiat între ei numai prin arta cu care au știut s-o înfățișeze. Şi La Fontaine, socotit în general ca maestrul cel mai desăvîrșit al fabulei, este el însuși tributar, și larg tributar, fabuliștilor anteriori. Același este cazul și cu Heliade: în forma ei din 1860, fabula *Corbul și vulpea* este împrumutată dintr-un fabulist francez care s-a bucurat de oarecare notorietate, Pierre Lachambeaudie. Lachambeaudie este socotit ca fabulistul prin excelenţă al școalei saint-simoniene, ale cărei idei el le-a difuzat într-o măsură tot așa de largă ca și predicaţiunile ideologice ale doctrinarilor acestei mișcări. Heliade nu este singurul care cunoaște și imită aceste fabule în literatura română. Un profesor francez de la București, Bonnans, le-a imitat de aproape în colecţia sa de fabule franceze, iar poetul moldovean Gheorghe Sion, căruia îi datorăm o colecţie de fabule intitulate *101 fa-*

bule, a imitat la rîndul său de aproape atît pe Bonnans, cît și pe Lachambeaudie. Prin ei doi și prin imitatorii lor români, fabula saint-simoniană prinde teren în literatura română.

Dintr-un alt fabulist francez, Viennet, împrumută Heliade fabulele *Orologiile lui Carol V*, *Foile și cărbunele* și *Coada momițelor*. Și tot în Viennet se găsește și punctul de plecare pentru fabula *Măciașul și florile*, asupra căreia istoria literară a stăruit mai îndelung și care oglindește lupta politică din Muntenia, organizînd starea de lucruri de la noi pe datele fabulei lui Viennet, *Le rosier et les églantiers*. În aceste împrejurări putem înțelege și transfigurarea pe care o sufere fabula franceză: *Le rosier et les églantiers* izvora din lupta între clasici și romantici în literatura franceză. Viennet, unul dintre cei mai îndărătnici preoți ai cultului clasic, unul dintre cele mai înguste capete care au onorat Academia Franceză, ajunge foarte tîrziu la convingerea că mișcarea literară romantică există, că ea nu mai poate fi negată, și înțelege să stabilească un fel de armonie horticolă între zarzavaturile concepției sale literare, să împace trandafirii de cultură veche, clasicii, cu trandafirii sălbatici, cu romanticii. Înainte de a ajunge la această împăcare însă, trandafirii săi ne fac să asistăm la o revoltă întru totul asemănătoare celei din fabula lui Heliade.

În anumite momente ale sale, *Măciașul și florile* ajunge la unele violențe de limbaj care nu sînt îngăduite fabulei, dar care caracterizează satira. De altfel, aceasta este una dintre notele ce caracterizează fabula lui Heliade. Îmbibată de aluziuni la faptele prezente și de batjocuri la adresa adversarilor săi, ea se înfățișează adeseori sub aspectul unei satire. Acesta este cazul cu *Areopagiu bestiilor*, în care nu sînt batjocoriți numai „frații", adică tovarășii de afaceri mai mult sau mai puțin limpezi, ci și anumiți filologi, pentru care chestiunea „năciunală" se dezbătea de față cu *speptători*, cu *aptriție* și cu *aptori*, în fața cărora se vorbea de „reglemînt", și de „testămînt". În aceeași ordine se poate aminti și *Muștele și albinele*, în care sînt divulgați adversarii ideilor sale și care se încheie cu sfatul să se lase la o parte certurile lăuntrice, să se menajeze toată puterea pentru alungarea dușmanului.

Existența aceasta ambiguă a fabulei ne arată că Heliade aducea, mai presus de orice, calități de scriitor satiric. Satira lui este adeseori personală, violent personală, cum este cazul cu *Ingratul*, în care el îmbracă în fulgerele mîniei sale pe Gri-

gore Alexandrescu, împotriva căruia ura lui avea să se țină încordată pînă la sfîrșitul vieții. În alte împrejurări, ea se menține într-o notă de generalitate accentuată, izbutind să creeze anumite tipuri care ar merita să fie actualizate în conștiința literară a timpurilor noastre. Astfel se prezintă *Domnul Sarsailă Autorul,* în care Heliade batjocorește un personaj imaginat, dar printre ale cărui însușiri se pot descifra unele ce caracterizează pe același Grigore Alexandrescu sau, o altă simpatie a lui Heliade, Cezar Boliac. Dacă *Domnul Sarsailă* biciuiește mania literaturii, *Coconița Drăgana* și *Coconul Drăgan,* un fel de fiziologii literare, vizează anumite vicii ale societății epocii. Un loc aparte îl ocupă, în satira lui Heliade, filologia. S-ar putea cita nenumărate pasaje în care el subliniază partea ridicolă a unuia sau altuia din sistemele filologice ale epocii; eu mă mărginesc să amintesc cîteva versuri în care este vorba despre sistemul lui Pumnul:

O scumpa mea diumetate
M-ai băgat în mari pecate!
Fia-mi starea de lepciune
La orice generaciune,
Starea-mi de disperaciune.
Demanetia vinetiei tele
E apusul vinetiei mele
Dieul meu, draga borésa
Carnaciunea ta alésa
Şi gingasia-ţi pusaciune
Baga-n mine-nspiraciune.
Admiraciunea me fura,
Mutaciunea-mi sta pe gura,
Răciunea mi se scaimbă,
Am ajuns nerăciunal,
Mi se leagă biata limbă,
Simţiciunea vîrtej-val,
Vinele-mi în mortăciune
Fora pic de vioiciune,
N-au putere nici d-un ort,
La ciolane-ţi cad ca mort . . .

In aceeași ordine se impune să amintim unele figuri pe care Heliade le-a desprins din lumea politică, cum sînt *Figaro* și

Don Pascale, care descindeau din opereta italiană și îmbrăcau straiele parodiei. S-ar putea aminti și obscura *Tandalida*, în care Ion Ghica, încondeiat pentru legăturile sale cu emigrația poloneză, este prezentat cu trăsături desprinse din *Don Quijote*. Una dintre cele mai cunoscute satire politice ale sale este *Un muieroiu și-o femeie*, în care se înfățișează lupta demagogiei împotriva partidei politice a moderaților, din care făcea parte și Heliade. Muieroiul, orientat în politicale și în viață socială, își arată colții împotriva femeii vecine, fără ca aceasta să fie vinovată cu ceva, și-i aruncă în seamă toate relele de care suferea ea însăși. Toate le spune pe un ton înfocat căci:

Înțepa ca o lanțetă
Era rea și veninoasă
Ca o viespe costelivă,
Vai de om! . . . ca o gazetă
De limbută, guralivă.
. . . . . .
Și-nvățase din păcate
Și franțozești d-alea toate:
Princip, bon-ton, santiman,
Pardon, bon jur, galantom,
Soare și amiusan,
Exclusiv și junul om.

Și, de la înălțimea instrucției sale, muieroiul își apostrofează blînda vecină:

Au ca mine ești tu sluto?
Au ca mine ești tu muto?
Uscățivo
Costelivo,
Exclusivo!
Stai închisă mototoală,
Sufli-n foc și bagi în oală,
Exclusivo!
Inclusivo!
Taci, vezi bine, că ești toantă;
Și ce-ai să mai zici, mă rog?
Furcă strîmbă, fus olog!

Ac pocit și sulă boantă!
Știi tu ce se face-n lume?
Ți-ai făcut și tu vr-un nume?
Lea Pepeleo de la foc,
Știi vr-o modă, știi vr-un joc?
Tu principele le știi?
Franțozeștele le știi?
Nici bon-jur, nici bon-soar
Nu-nvățași și tu măcar.
Nevăstuică, baraoană,
Ai tu vr-o-ducațioană?
Ai fost și tu de bonton?
Știi să zici încai pardon?
. . . . . .
Ai fost și tu la soarea?
Știi ce este libertaoa?
Știi ce este egalitaoa?

Și toate aceste apostrofe făcute într-un ton hîrîit și spumegat, pentru că înfocata apărătoare a libertății și egalității mai era pe deasupra și gușată. Și, gușată fiind, mai are și o fată gușată, care intervine oportun atunci cînd furia locvacității materne pare a ceda din tărie:

Mamă, mamă, îi zicea,
N-auzi mamă? zi-i odată,
Zi-i că este și gușată
Pînă nu ți-o zice ea.

Heliade s-a lăsat și el furat de moda fiziologiilor literare, scurte schițe satirice ale unor categorii de personaje[20]. O astfel de colecție este *Fiziologia poetului* de Edmond Texier *(La physiologie du poète,* Paris, 1842), pe care Heliade o adaptează situației de la noi și o publică în *Curierul românesc* din 1845; într-însa sînt încondeiate diferite categorii de poeți: poetul lamartinian, poetul intim, urlător, dinastic, poetul rebusian, umanitar, olimpian etc. Nu este vorba de fapt despre o traducere propriu-zisă, ci despre o prelucrare liberă, în cursul căreia poetul are prilejul să raporteze și unele date din stările existente în țara lui, să batjocorească pe unul sau pe altul — și mai mult decît pe toți pe Cezar Boliac: „Poetul dinas-

tic, cînd e republică, devine republican democrat și soțial; și cînd libertățile publice sînt uzurpate, atunci îl auzi strigînd în versuri stridente și odorogite:

Mi-e urîtă tirania
Ș-orice cap încoronat;
Însă astăzi România
E-n nevoie de-mpărat.

Și ne spune ca să alergăm cu limba scoasă după un principe străin".

Decima musa este poetesa pe care scriitorul, pe urmele modelului său, ne-o înfățișează în luptă cu marea, cu vîntul, cu timpul prin procedee de satiră deghizată și subtilă:

„Să știți că în timpul Restaurațiunii și-a întins aripile blonda fetișoară cu căutătura velutată, cu șederea clasică sau antică, cu vocea armonioasă, și al căreia suflet stătut de prozaismul vieței, se avîntă, cît să-l pierzi din ochi, în norii de aur ai infinitului. Fiecare din versurile ei e ca un oracol ce Sibila de optsprezece ani ți-l aruncă după tripedul său (....) Ferice Romă, tu ai văzut-o alergînd noaptea la lumina lunei, despletită și palidă, sub arcadele Coliseului, visînd ca Corina triumful Capitolului! Și tu, lacule al Genevei, tu ai salutat-o atunci cînd ea, abandonînd Italia, bella Italie, poetica Italie, veni a se preîmbla peste undele-ți murmurante, lăsînd în voia adierilor amoroase cosițele-i profumate . . .".

Privind activitatea lui Heliade în general, prima constatare care se degajează din studiul activității sale este că, într-o largă măsură, această activitate se confundă cu însuși procesul de modernizare a spiritului literaturii române. Început încă de mai înainte, procesul acesta se desăvîrșește într-un ritm atît de accentuat, datorită în mare măsură intervenției scriitorului de la București, și în acest fapt trebuie să se caute explicația popularității lui. Pentru că sub raport artistic, imaginea lui nu ne apare în contururi suficient clarificate. Ceea ce se cere subliniat la scriitorul muntean este avîntul inspirației din prima fază a activității sale, cînd el se găsea sub influența puternică a lui Lamartine. Evoluția scriitorului pe planul acesta se caracterizează prin pulverizarea sentimentalității romantice sub influența educației literare și a modelelor pe care această edu-

cație le aducea în planul prim al preocupărilor sale. De la traducerea lui Lamartine pînă la traducerea lui Tasso și pînă la planul *Anatolidei,* Heliade parcurge drumul regresiv de la Lamartine la Hesiod. Și nu arareori el face să coexiste în același moment al operei sale date care au caracterizat mentalitatea omenirii la distanțe de milenii.

Studiile și mediul în care s-a aflat în urma studiilor au făcut din Heliade un eclectic. Nota aceasta se desprinde cu putere din întreaga sa activitate științifică, fie că este vorba de concepția sa literară, fie că este vorba de încercarea sa de a pune bazele unui sistem filozofic. Dar școala și mediul social în care se dezvoltase dăduse lui Heliade, odată cu gustul ideilor generale, o concepție cosmopolită și un fundament sentimental umanitarist. Și cum toate acestea se împreună cu cultul exclusiv al rațiunii, ele leagă pe scriitorul român de mentalitatea secolului al XVIII-lea, fac dintr-însul un reprezentant al spiritului enciclopedic, al „Luminilor". Cu o altă bogăție sufletească, el se găsește sub raportul acesta alături de Dinicu Golescu și Gheorghe Lazăr, a căror activitate o continuă și o desăvîrșește.

Educat în spiritul secolului al XVIII-lea, dar participînd puternic la viața culturală a secolului al XIX-lea, viața sufletească a lui Heliade se resimte de lipsa unității, atît sub raport intelectual, cît și sub raport afectiv. De altfel, nu numai în cazul lui această lipsă de unitate este vizibilă; reprezentantul cel mai calificat al romantismului francez, Victor Hugo, este el însuși tributar, într-o largă măsură, secolului precedent. Ceea ce aduce deosebit scriitorul român este trăirea deopotrivă de intensă a termenilor contradictorii, negarea modelului literar și cultul acestui model, negarea regulei artistice și supunerea la această regulă. Și pentru că, vreme îndelungată, prestigiul său literar a fost o realitate necontestată, această incapacitate de a disocia noțiunile avea să ducă la anumite confuzii de mari proporții în literatura română a timpului.

Mai presus de orice, Heliade Rădulescu este un factor dinamizant al culturii române. Activitatea lui ca profesor la școala de la Sfîntul Sava, precum și aceea de la Școala Filarmonică, reprezintă numai un capitol din totalul activității sale culturale. Lupta pentru educația poporului a dus-o el cu o tenacitate neegalată în coloanele *Curierului românesc,* în străduințele puse pentru înființarea teatrului național, în marile proiecte

de biblioteci universale cu rosturi educative foarte pronunțate. Caracterul militant al activității sale nu s-a limitat aici; sub influența directă a romantismului francez, în primul rînd a lui Victor Hugo, Heliade ajunge să profeseze concepția mesianică, să atribuie poeziei o funcțiune cardinală în viața spirituală a omenirii, iar poetului un rol de conducător, de mesia, în mijlocul societății în care se găsea. Sub raportul acesta, Heliade nu este un izolat; sub aceleași influențe, alți scriitori aveau să ajungă în literatura română la aceeași concepție, dar el, Heliade, mijlocește multora dintre ei concepția mesianică.

Lupta pentru educație se confundă într-o mare măsură cu lupta pentru literatură, literatura fiind unul dintre mijloacele cele mai eficiente de care dispune educatorul. În această ordine, el a înțeles mai mult decît oricine necesitatea unei limbi literare unitare, întemeiată deopotrivă pe vechea limbă bisericească și pe limba populară. Și gramatica lui din 1828, împreună cu unele articole ulterioare, constituie baza teoretică a limbii române literare. Legăturile lui cu Negruzzi și corespondența dintre ei îi dau prilejul să se lămurească pe sine asupra unora dintre problemele delicate de limbă și să lămurească și pe alții, printre care cel mai important este Negruzzi, care recunoaște în termeni precișii că limba lui literară este aceea ale cărei reguli le stabilise Heliade. Și, prin Negruzzi, limba aceasta avea să cucerească cercul de la *Dacia literară*, pe cel de la *România literară* și *Steaua Dunării*, pentru ca prin *Convorbiri literare* să se impună în mod absolut ca limbă literară.

Dar lupta pentru limba română însemna în același timp lupta pentru națiunea română. Limbă și națiune sînt, pentru Heliade, noțiuni identice. De aceea el convertește rolul științei și în loc să facă filologie de dragul adevărului, ajunge să practice această disciplină în scopuri străine, în scopul de a recolta dintr-însa argumente pentru lupta lui politică. Și pe măsură ce atacurile dușmanilor deveneau tot mai puternice. Heliade simte trebuința să accentueze tot mai mult suporturile latine ale națiunii române. Italienismul lui, care se oglindește timid chiar în *Gramatica* de la 1828, ajunge la formula exagerată din 1840 grație acestor împrejurări. Nemulțumit cu ceea ce limba română aducea în mod natural cu sine, el înțelege să-i sporească titlurile de nobleță, falsificîndu-i spiritul. Era o erezie, dar această erezie își are explicațiile sale în sfera sentimentelor înalte și își are importanța sa în procesul de

purificare a lexicului român de elementele alogene parazitare. Puterile lăuntrice care hrăneau limba română o împiedecau să se îndrumeze în mod exclusiv pe calea indicată de Heliade; dar purismul preconizat de el avea să dea roade în viitorul imediat.

Prin toate acestea, Heliade se prezintă ca unul dintre suporturile cele mai puternice ale culturii române din secolul al XIX-lea; și, cu toată adeziunea lui sentimentală față de un trecut care nu era așa cum îl vede el, scriitorul ne apare totuși ca un spirit care a simțit adeseori ispita viitorului, a unui viitor asupra căruia concentra însă toate luminile înșelătoare ale utopiei.

NOTE ŞI BIBLIOGRAFIE

[1] În spaţiul restrîns pe care un curs îl poate oferi, capitolul despre Heliade reia sintetic ideile care au făcut obiectul unor studii anterioare ale lui D. Popovici, şi dintre care multe au fost deja citate: *Santa cetate. Între utopie şi poezie* (Buc., 1935), închinată gîndirii sociale a lui Heliade şi a generaţiei sale şi reflexelor ei în opera poetică; *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu*, Buc., 1935, închinată concepţiei sale culturale, estetice şi lingvistice; *I. Heliade Rădulescu. Portret intelectual* (*Introducere* la ediţia de *Opere* a lui Heliade) şi studiile asupra operei literare, dar şi asupra gîndirii în ordine filosofică,, estetică şi lingvistică a scriitorului muntean, care alcătuiesc notele celor două volume de *Opere* ale lui Heliade în ediţia Popovici (Buc., 1939 şi 1943). Asupra acestor lucrări (şi, în general, asupra concepţiei şi activităţii lui D. Popovici), v. Marin Bucur, *Istoriografia literară românească. De la origini pînă la G. Călinescu*, Buc., 1973, p. 463—476 („D. Popovici recompune regia totală a operei. El caută structurile ideologice ale scriitorilor, pornind de la definiţiile primite direct de la operă, descompunîndu-le în detalii /.../. D. Popovici ajunge la sinteza panoramică a zestrei de culturi cu care se fondează o operă de artă. Comparativismul literar al lui D. Popovici iese din zona mic provincială şi din amatorismul şi intuiţionismul criticilor /.../. Studiul de comparativism înseamnă operaţie de savant şi de estet — diferenţiere valorică, putere de asociaţie, viziune/.. şi/ devine o operă de meditaţie prin erudiţie asupra destinelor literare, filosofice, în peregrinarea şi nuntirea lor cu noile literaturi" — p. 464).

Monografii, biografii, studii cu caracter general şi portrete ale lui Heliade: I. Vulcan, *Cînd am văzut prima oară pe Heliade*, în *Familia*, 1872, nr. 31; Pompiliu Eliade, *Histoire de l'esprit publique en Roumanie au dix-neuvième siècle*, Paris, tom. I, 1905, tom II, 1914; E. Lovinescu, *Istoria civilizaţiei române moderne*, ediţie şi studiu introductiv de Z. Ornea, Buc., 1972; Emil Vîrtosu, *Eliade ca tipograf*, în *Revista arhivelor*, II

(1926) nr. 3; Gh. Corneanu, *Viața lui Ion Eliade Rădulescu,* Buc., 1939; I. Crețu, *Viața lui Eliade,* Buc., Cultura românească, f. a.; Mihail Stăncescu, *Ioan Heliade Rădulescu,* în *Analele literare, politice și științifice,* 1904, nr. 2, 3, 4—5, 9—-2 și 1905, 1—3; Id., *Ioan Heliade Rădulescu,* în *Evenimentul,* 1906, nr. 69 , 71, 74, 77, 80, 83, 86, 89; *Istoria gîndirii sociale și filozofice în România,* Buc., 1964; Paul Cornea, *Ion Heliade Rădulescu sau „Echilibrul între antiteze" în teorie și practică,* în *Studii de literatură modernă,* /Buc., 1962 (cu o foarte exactă definire a lui Heliade ca poet esențialmente romantic, cu o „anume formă de îmbinare barocă a elementului rațional cu cel afectiv" — p. 182); G. Munteanu, *Asupra reconsiderării lui I. Heliade Rădulescu. Chestiuni metodologice,* în *Steaua,* 1959, nr. 4, 5 (sau în *Atitudini,* Buc., 1966); G. Călinescu, *I. Eliade Rădulescu și școala sa,* text stabilit și adnotat de Al. Piru, /Buc./, 1966 (cuprinde toate articolele lui G. Călinescu despre Heliade); Al. Piru, *Introducere în opera lui I. Eliade Rădulescu,* Buc., 1971 (reproduce *Introducerea* la ediția Drimba a *Operelor* lui Heliade). In 1972, o serie de numere omagiale reunesc, pe lîngă un mare număr de articole de circumstanță, o serie de contribuții interesante în definirea personalității sau operei poetului (*Revista de istorie și teorie literară,* XXI, nr. 3; *România literară,* V, nr. 17; *Luceafărul,* XV, nr. 18; *Tribuna,* XVI, nr. 18; *Cronica,* VII, nr. 17). Șerban Cioculescu (*„Poeta vates" — vizionarul,* în *România literară,* V, nr. 17) definește mesianismul lui Heliade și consideră că marile lui poeme vor atrage mereu pe „iubitorii aventurii lirice, ai eșecurilor la nivelul cel mai înalt". Tot Ș. Cioculescu, recenzînd micromonografia lui Al. Piru (*Pro Heliade Rădulescu,* în *România literară,* IV, 1971, nr. 47), opune portretului lui Heliade realizat de Al. Piru în tradiție călinesciană o încercare de reabilitare morală a poetului. În același sens, M. Zaciu (*Viaticum II, în Vatra,* II, 1972 nr. 5) refuză „caricatura" și genul facil ce descinde din călinescianul portret anecdotic al lui Heliade și optează pentru „construcția severă și autentică a unui alt Heliade /.../ a lui D. Popovici". Em. Ștefănescu (*Moment Heliade,* în *Tomis,* VII, nr. 4) vede în poezia lui Heliade o prefigurare a lui Blaga, prin descoperirea descîntecului, prin atracția „misterului" și a magicului, chiar dacă în satire „funcția magică a formulelor incantatorii a fost înlocuită cu una moralizatoare". Într-un frumos eseu (*La Heliade,* în *Argeș,* VI, nr. 2) Marin Mincu definește „heliadismul", pe care-l consideră nota definitorie a spiritului muntean, de la Radu Popescu la Arghezi; un excelent portret al lui Heliade (și al epocii sale) în eseul lui E. Negrici, *Fericitul Heliade,* în *Ramuri,* VII (1970), nr. 12.

Corespondență și documente Heliade: *Scrisori din exil,* cu note de N. R. Locusteanu, I—II, Buc., 1891; A. D. Xenopol, *O corespondență literară*

între I. Eliad și C. Negruzzi în 1836, în *Convorbiri literare*, 1872—73; Id., *Scrisoarea lui Eliade către C. Negruzzi din 1844*, în *Arhiva*, VII, p. 100; *Scrisori ale lui Eliade Rădulescu către* C. *Negruzzi*, în *Convorbiri literare*, 1878—79, 1879—80, 1880—81, 1881—82; *Scrisori de I. Eliade Rădulescu*, în *Convorbiri literare*, 1902; *Acte și scrisori adnotate și publicate de E. Vîrtosu*, Buc., 1928; Aug. Z. N. Pop, *Întregiri la biografia lui I. Heliade Rădulescu*, în *Limbă și literatură*, 1972, nr. 2; corespondență Heliade în *Documente și manuscrise literare*, publicate de P. Cornea și El. Piru, Buc., vol. I, 1967; *Documente* publicate de Gh. Ungureanu, D. Ivănescu, V. Isac, Buc., 1973; *Manuscriptum*, 1972, nr. 2. Interesanta corespondență dintre Heliade și soția sa (alături de alte scrisori și documente) în volumul, recent, Ion Heliade Rădulescu, *Scrisori și acte*, publicate de George Potra, Nicolae Simache și George G. Potra, Buc., 1972. Asupra corespondenței, v. Al. Săndulescu, *Eliade Rădulescu în „Scrisori din exil"*, în *Ateneu*, VIII (1971), nr. 11 (sau în *Literatura epistolară*, Buc., 1972).

[2] Un studiu aprofundat al gîndirii lui Heliade în ordine social-politică și filosofică întreprinde R. Tomoioagă în excelenta sa lucrare *Ion Eliade Rădulescu. Ideologia social-politică și filozofică*, Buc., 1971. Opunîndu-se imaginii „celor doi Eliade", „primul pur raționalist, nemistic, progresist absolut, iar al doilea pur iraționalist, mistic și conservator absolut", lucrarea își propune să demonstreze „că sub raport social-politic și filosofic a existat un singur Eliade, și că Eliade-bătrînul nu face în esență nimic altceva decît să dezvolte și să sistematizeze concepțiile tînărului Eliade" (p. 13). „Tragedia lui Eliade, inclusiv involuția sa conservatoare de după 1848, se explică prin aceea că el a fost și a rămas în esență același om de odinioară, același prepașoptist cu convingeri moderat-liberale sau conservator-progresiste, care pleca întotdeauna de la teoria regenerării și se întorcea mereu la ea în cerc vicios, neputînd să o depășească într-un sens revoluționar" (p. 14).

[3] *Gîndirea pedagogică a generației de la 1848*. Studiu introductiv și texte alese de A. Manolache, Gh. T. Dumitrescu, Gh. Pîrnuță, Buc., 1968; Stanciu Stoian, *Ideile pedagogice și școlare ale generației de la 1848*, Buc., 1948; R. Tomoioagă, *Ion Eliade Rădulescu*, în *Din istoria pedagogiei românești*, vol. III, Buc., 1967; Id., *Legăturile lui I. Heliade Rădulescu cu Saint-Marc Girardin și alți pedagogi francezi*, în *Revista de pedagogie*, 1966, nr. 4.

[4] G. Oprescu, *L'activité de journaliste d'Eliade Rădulescu pendant son exil à Paris*, în *Dacoromania*, IV, 1926. În *Echinox*, IV (1970), nr. 10, M. Zaciu traduce și publică fragmente din *Souvenirs et impressions d'un proscrit*, pledînd, în nota care prefațează fragmentele publicate, pentru reconsiderarea lui Heliade memorialist și călător.

[5] Pentru încordarea relațiilor dintre Heliade și contemporanii săi, foarte caracteristică e demisia scriitorului, în decembrie 1869, din Societatea Academică Română, demisie motivată mai puțin de cauze de natură lingvistică și mai mult de motive personale: alegerea lui Kogălniceanu ca membru al Societății Academice, conflictul cu Kogălniceanu, atacurile contra lui Heliade din presa vremii etc. (v. documentele publicate de Petre Popescu-Gogan în *Manuscriptum*, III, 1972, nr. 2). Retragerea lui Heliade din Societatea Academică produce comentarii iritate și drastice; într-o scrisoare a lui Papiu-Ilarian către Bariț apare supoziția că „adevărata cauză a demisiunii" ar fi fost „refuzul de a i se împrumuta banii Societății", cauză care ar trebui adusă la cunoștința opiniei publice transilvănene (v. I. Pervain, I. Chindriș, *Corespondența lui Alexandru Papiu Ilarian*, Cluj, 1972, vol. I, p. 51—52). Conflictul lui Heliade cu Societatea Academică urma la cîteva luni după demisia poetului din Comitetul teatral, demisie însoțită de un scandal de proporții, al cărui punct de plecare îl constituie neînțelegerile dintre membrii comitetului în privința condițiilor de angajare a artistei Albina di Rhona (*v. Documente și manuscrise literare*, ed, cit., vol. I și notele lui P. Cornea pe marginea acestor documente — p. 204—209).

[6] Izolarea lui Heliade începe (în ciuda marii lui popularități) în epoca revoluției de la 1848 și se agravează în timpul exilului. V. *Corespondența* lui Bălcescu (*Opere*, vol. IV, ed. G. Zane, Buc., 1964) sau corespondența dintre C. A. Rosetti și I. Ghica, publicată de C. Bodea în *Manuscriptum*, IV, nr. 1, 2, 3. V. și Mădălina Dumitrescu, *Heliade Rădulescu și contemporanii*, în *Tribuna*, XVI (1972), nr. 18.

[7] Legătura subterană între heliadism și junimism e analizată în același sens de R. Tomoioagă, *Ion Eliade Rădulescu. Gîndirea social-politică și filozofică*, p. 16—17.

[8] L. Șăineanu, *Ion Eliade Rădulescu ca gramatic și filolog*, Buc., 1892; Em. Bucuța, *Gramatica românească a lui Eliade Rădulescu*, în *Societatea de mîine*, 1926, nr. 24; G. Popa-Lisseanu, *Un manuscris al gramaticii românești a lui Eliade Rădulescu*, Analele Acad. Rom., Mem. Secț, lit., 1925—1927; Mihail Stăncescu, *Gramatica lui I. Eliade Rădulescu*, în *Prietenii istoriei literare*, vol. I, Buc., 1931; Nestor Camariano, *Influența greacă asupra prefeței gramaticii lui Ioan Eliade Rădulescu*, în *Revista istorică română*, XIX, 1945, fasc. 4; Ecaterina Teodorescu, *Gramatica lui Ion Eliade Rădulescu*, în *Analele științifice ale Universității Al. I. Cuza din Iași*, Seria Științe sociale, tom. I, 1955, fasc. 1—2; Iorgu Iordan, *Scurt istoric al principalelor lucrări de gramatică românească*, în *Limbă și literatură*, II, 1956; N. A. Ursu, *Modelul francez al gramaticii lui I. Eliade Rădulescu*, în *Limba română*, 1961, nr. 4 (modelul e *Grammaire française*

à l'usage des pensionnats de Ch. C. Letellier); M. Seche, *Schiță de istorie a lexicografiei române. I. De la origini pînă la 1880*, Buc., 1966; D. Macrea, *Gîndirea lingvistică a lui Ion Heliade Rădulescu*, în *Cercetări de lingvistică*, XII (1967), nr. 1; Id., *Ion Heliade Rădulescu și problemele limbii române*, în *Limbă și literatură*, 1972, nr. 2; P. Dumitrașcu, *Concepția lingvistică a lui Heliade Rădulescu*, în *Tribuna*, XVI, nr. 18. Ion Gheție, *I. H. Rădulescu și selecția cuvintelor române „clasice"*, în *Limba română*, XVI (1967), nr. 3; C. A. Rosetti, *Limba scrierilor lui Ion Eliade Rădulescu pînă la 1841*, în *Contribuții la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea*, vol. I, Buc., 1956; *Scriitorii români despre limbă și stil*, culegere de texte și introducere de Gh. Bulgăr, Buc., 1957.

[9] Asupra lui Marmontel, G. Călinescu, *Marmontel și doamna de Genlis*, în *Scriitori străini*, ed. cit. Despre teoria heliadistă a versificației, Vl. Streinu, *Versificația modernă...*, p. 115—116; L. Gáldi, *Introducere în istoria versului românesc*, Buc., 1971, p. 150—167.

[10] B. Kanner, *Ion Eliade Rădulescu. Un precursor al criticei române*, în *Prietenii istoriei literare*, I, 1931.

[11] Despre *Istoria critică universală* și posibile influențe hegeliene în sistemul heliadist de filosofia istoriei, v. T. Vianu, *Influența lui Hegel în cultura română*, Buc., 1930 (sau în *Studii de literatură română*, Buc., 1965). V. Cristian, *Ioan Heliade Rădulescu și istoria universală*, în *Analele științifice ale Univ. Al. I. Cuza din Iași*, Secț. III — Istorie, tom XII, 1966.

[12] G. D. Scraba, *Ioan Heliade Rădulescu. Începuturile filozofiei și sociologiei române*, Buc., 1921; G. Oprescu, *Eliade Rădulescu și Franța*. Studiu de literatură comparată, Cluj, 1924; T. Vianu, *Influența lui Hegel...*; G. Călinescu, *I. Eliade Rădulescu și școala sa;* Al. Piru, *Filozofia lui Ion Eliade Rădulescu*, în *Ramuri*, 1966, nr. 12 (sau *Introducere în opera lui I. Eliade Rădulescu);* G. Nițu-Cantacuzino, *Heliade și Hegel*, în *Revista de filozofie*, 1968, nr. 11; R. Tomoioagă, *Contribuții la reconsiderarea lui Eliade, 1. Teoria regenerării, 2. Progresul și conservația*, în *Analele Univ. București*, Seria Științe sociale, 1957 nr. 8; Id., *Critica teoriei echilibrului între antiteze*, în *Cercetări filozofice*, 1957, nr. 1. Fundamentală, analiza întreprinsă de Radu Tomoioagă în lucrarea citată, *Ion Eliade Rădulescu. Ideologia social-politică și filozofică.*

[13] Dintre edițiile Heliade: *Scrieri literare*, ed. G. Baiculescu, Craiova, 1939; *Scrieri politice, sociale și lingvistice*, ed. G. Baiculescu, Craiova, f. a.; *Opere*, ed. Popovici, Buc., vol. I 1939, vol. II, 1943; *Opere*, ed. Vl. Drimba, introducere Al. Piru, Buc., vol. I *(Poezii)*, 1967, vol. II *(Traduceri)*, 1968 („Scriitori români"); *Versuri și proză*, ed. Vl. Drimba, prefață M. Anghelescu, Buc., 1972.

[14] Mihai Vornicu, *Heliade și poezia ruinelor*, în *Revista de istorie și teorie literară*, XXII (1973), nr. 4 (pastelul din *O noapte*... e influențat de *Ischia* lui Lamartine, observație prezentă și în N. I. Apostolescu, *L'influence des romantiques Français sur la poésie Roumaine*, Paris, 1909). M. Anghelescu, *Preromantismul românesc*, p. 215. În general, *O noapte pe ruinele Tîrgoviștii* se bucură de faima unei poezii lipsite de unitate în construcție, repertoriu de teme și atitudini preromantice. Credem însă, dimpotrivă, că poezia lui Heliade reprezintă una din cele mai frumoase realizări românești pe tema ruinelor, pînă la *Conrad* al lui Bolintineanu și pînă la Eminescu; ea se cere citită însă nu fragmentar, ci într-un sistem de corespondențe a planurilor (cosmic, istoric și al aventurii eului), în care centrală e imaginea trăirii dilematice, a „ființei rătăcite" ce-și caută locul în ordinea universului („pastelul" nu e un „cadru", ci o imagine a palingeneziei solare) și în ordinea istoriei (v. I. Em. Petrescu, *„Ființa-mi rătăcită aleargă între voi"*, în *Tribuna*, XVI, nr. 18).

[15] Un foarte frumos comentariu al *Visului* ca experiență simbolică fundamentală, în Leonid Dimov, *Ion Heliade Rădulescu*. *„Pentru cei ce se găteau să fie"*, în *Luceafărul*, XIII (1970), nr. 4.

[16] D. D. Panaitescu, *Dante și Eliade Rădulescu*, în *Steaua*, 1965, nr. 5.

[17] V. El. Tacciu, *Mitologie romantică*, Buc., 1973 (eseul *Mitul îngerului căzut*). Al. Bistrițeanu, *Preocupare și inspirație folclorică la I. Heliade Rădulescu*, în *Limbă și literatură*, 1972, nr. 2 și 3.

[18] M. Anghelescu (*Un rinascentist*, în *România literară*, V (1972, nr. 17) găsește că, în *Mihaida*, concepția despre erou e rinascentistă, nu romantică. Dacă G. Călinescu crede că singurele fragmente care se mai pot salva din *Mihaida* sînt descrierile cu culoare locală din cîntul II, critica mai nouă gustă, dimpotrivă, în poema lui Heliade „poezia abstracțiunilor". Pentru Marin Bucur, Heliade dă, înainte de Eminescu și Ion Barbu, „cea mai pură poezie națională", fapt vizibil și în ratata *Mihaidă*, în care singurul moment ce se salvează e „acela al definirii conceptului absolut" (*Poezia conceptelor la Ion Heliade Rădulescu*, în *Revista de istorie și teorie literară*, XXI, 1972, nr. 3, p. 408).

Lectura *Mihaidei* ar avea de cîștigat dacă ea nu s-ar mai face din unghiul, impropriu al raportărilor la parametrii eposului clasic, ci din acela al avatarului romantic al epopeii, devenită poemă vizionară. În sensul acesta nu e lipsit de importanță faptul că printre sursele *Mihaidei* poate fi inclus și „fragmentul epic" *L'ange* al lui Lamartine. Scena soliei lui Gabriel (căreia îi corespunde, în poema lui Lamartine, solia lui Ithuriel) este transfigurarea romantică a unui topos clasic al eposului: visul oracular, înrudit cu toposul traseului inițiatic.

[19] Referiri la *Anatolida* în N. Balotă, *Miltoniana*, în *România literară*, V (1972), nr. 49. Pentru I. Negoițescu (*De la G. Călinescu la Heliade Rădulescu*, în *Familia*, II, 1966 nr. 11) poezia lui Heliade aduce „farmecul primitivității" și „atinge /.../ pragul ultim al mitului, acea zonă ideatică pură". Un comentariu la *Anatolida*, în C. Baltag, *Mitul androginului*, în *România literară*, V, nr. 17. Deși poemele mari sînt „aproape ilizibile", Heliade aduce invențiuni de „mare dexteritate verbală", anunțîndu-l pe I. Barbu, consideră C. Ciopraga (*Fantasticul Heliade*, în *Convorbiri literare*, 1972, nr. 9).

I s-a reproșat lui D. Popovici că în „analiza științifică" a operei lui Heliade, de care „s-a achitat meticulos și fără cordialitate", nu a înțeles (sau a apreciat „fără generozitate") vizionarismul acestui mare poet, a cărui imagine reală a restituit-o doar G. Călinescu — v. Alexandru George, *Poetul Heliade*, în *Argeș*, VII, nr. 4. S-ar putea observa că lipsa de meticulozitate, cordialitatea și generozitatea față de subiect, calități — programatice — pe care trebuie să i le recunoaștem criticului, nu salvează, totuși, articolul lui Alexandru George de platitudine. Dar, de fapt, nici G. Călinescu nu poate recupera integral marile poeme ale lui Heliade, din care „salvează" momente de poezie. Pe de altă parte, lucrarea de față dovedește că D. Popovici e departe de a fi străin de înțelegerea fibrei titaniene a poeziei lui Heliade (apropiată, în concepție și viziune, de cea eminesciană) sau de aprecierea „momentelor de elevație artistică" pe care această poezie le realizează în sfera viziunilor cosmogonice.

[20] Titus Moraru, *Fiziologia literară*, Cluj, 1972. Asupra prozei lui Heliade, T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, Buc., 1941; Mihai Zamfir, *Proza poetică românească în secolul al XIX-lea*, Buc. 1971. Gh. Nițu, *Ion Heliade Rădulescu — stilul polemic*, în *Revista de istorie și teorie literară*, XVIII, 1969, nr. 4.

CEZAR BOLIAC

Intr-un anumit sens, activitatea lui Cezar Boliac este caracteristică pentru evoluția ideilor în cultura română. Ispitit de idealul socialist în epoca anterioară revoluției de la 1848, dovedind, atunci și în cursul revoluției, o fibră revoluționară remarcabilă, el ajunge cu vremea la o serioasă revizuire a concepției și atitudinii sale politice. Îndrăznelile ce caracterizau activitatea lui publică aveau să se mențină însă în poezie pînă la o dată ceva mai tîrzie.

S-a născut în 1813 și a murit în 1881. În legătură cu originea familiei sale, s-au emis diferite ipoteze[1]. Singurul lucru pozitiv care se poate spune în această ordine este că tatăl său a trăit cîtăva vreme la Salonic, înainte de a veni în țară. De altfel, el n-a rămas aici. Soția, părăsită de el, se căsătorește cu un Pereț și copilul crește în casa acestuia. Pereț făcea parte din marea burghezie a Principatului, era un om bogat și viitorul poet a putut studia cu ușurință în casa lui. Nu se știe nimic în legătură cu primele sale studii. Dar cum era un bun cunoscător al limbii grecești, cum era cunoscător al unora din poeții greci contemporani — frații Soutzos, bunăoară — se poate presupune că primele sale studii au fost făcute în limba greacă, cu profesori greci. A trecut pentru scurt timp și pe la Sfîntul Sava, unde a avut, printre alții, ca profesor și pe Heliade Rădulescu. S-a cultivat însă mai mult prin lecturi particulare, care i-au dat un relativ orizont literar, dar care n-au putut forma dintr-însul un specialist în nici o direcție. Legat cu membrii societății ce se formase în jurul lui Cîmpineanu, el participă la complotul ce tindea să-l înlăture pe Alexandru Ghica. Mișcarea aceasta se organizase de mai înainte și ea viza nu numai înlăturarea domnitorului, ci și unirea Principatelor și,

după cum mărturisește ceva mai tîrziu Boliac însuși, și aducerea unui principe străin. Mișcarea eșuează și complotiștii sînt pedepsiți, unii mai aspru, alții mai puțin aspru. În timp ce Bălcescu și Gr. Alexandrescu sînt închiși, Boliac are de suferit numai rigorile unui exil, de care îl scapă intervenția lui Mihail Ghica, fratele domnitorului. Revoluția din 1848 are într-însul pe unul din cei mai activi partizani ai ei. Vornic al Capitalei, el are misiunea să răscoale, împreună cu C. A. Rosetti, frații Golescu și Ion Ghica, pe tabacii și pe locuitorii mărginași ai orașului. Odată cu căderea revoluției, el este exilat; trece în Transilvania și aici, la Brașov, scoate ziarul *Espatriatul*, care urmărea apropierea românilor ardeleni de unguri și pornirea tuturor împotriva Austriei, fapt care îl face să fie apreciat de revoluționarii maghiari. El intră în armata comandată de Bem și trece cu aceasta în Moldova. Pe Bem îl cîntă, în iulie 1849, într-una din cele mai caracteristice poezii ale sale din această epocă, *România solidară:*

Să bem, să bem, să bem,
Că-i cu noi bătrînul Bem.

Libertatea îi părea asigurată de recenta revoluție franceză și de activitatea revoluționară din țările germane, care avea să înlăture pe popi, pe regi și pe aristocrați:

Roma este vingătoare,
Popii fug să se omoare,
Iezuiții s-au pălit.
Lanțul greu al omenirii,
Credinți vagi ale orbirii,
Creștinismul s-a sfîrșit.

. . . . . .

. . . . . .

Franța-i iar îmbărbătată,
Libertate-n lume-arată
Prin curații democrați;
Și germanii în unire,
Spre a lumii fericire,
Bat pe regi și-aristocrați.

În toamna aceluiași an se afla în Turcia și vizita pe revoluționarii români internați la Brussa. În timpul acestei călătorii în imperiul sultanilor sînt scrise mai multe poezii, unele îndemnînd la răscoală, altele propovăduind unirea tuturor revoluționarilor români împotriva dușmanilor patriei *(Spada, Unirea)*. Din Turcia merge la Paris, unde desfășoară o bogată activitate propagandistă în interesul țării și al revoluției românești și colaborează la unele publicații scoase de revoluționari la Paris. Întors în țară, participă activ la lupta politică, începînd cu Divanurile ad-hoc și pînă la sfîrșitul vieții.

În 1836—37, Boliac scoate la București o revistă intitulată *Curiosul*, din care n-au apărut decît patru numere. În afară de această revistă și în afară de *Espatriatul*, tot lui i se datorează apariția ziarului *Buciumul*, publicat cîtăva vreme la Paris și apoi la București și urmat de *Trompeta Carpaților*. Activitatea lui ziaristică trebuie urmărită însă și în coloanele altor ziare[2]. S-a făcut de curînd afirmația că el este unul dintre primii colaboratori ai *Curierului românesc*, dar afirmația este în întregime falsă. Boliac a făcut parte din societatea secretă care se afla la baza Societății filarmonice din București. Societatea filarmonică a aprobat mai întîi și a respins pe urmă drama lui, *Matilda*. Faptul, care nu putea rămîne fără urmări, a dus între altele la depărtarea lui de unii membri ai societății, printre care Aristia și Heliade. Pe acesta din urmă voiește să-l concureze prin revista sa *Curiosul* și apariția lui în coloanele unui ziar efemer *Pămînteanul*, care se publică în 1839, are de asemenea aspectul unei manifestări antiheliadiste. De Heliade se apropie însă după întoarcerea din surghiunul de la Poiana Mărului și după acea dată colaborează într-adevăr la *Curierul românesc*. Scrie însă și la *Foaia pentru minte* de la Brașov, la *Republica română* din Paris, la *Națională*, la *Românul* lui Costache Rosetti și la *Columna lui Traian* a lui Hasdeu.

În desfășurarea ei, activitatea publicistică a lui Boliac prezintă un caracter preponderent literar înainte de revoluție, preponderent politic după revoluție. Scriitorul n-a disociat însă aceste domenii și de aceea scrierile lui literare, îndeosebi articolele de teorie sau critică literară, sînt în același timp și profesiuni de credință politică. Literatura nu se mai menținea în sferele ei, izolată de viața societății. Tumultul romantic sfărîmase zidurile despărțitoare pe o mare întindere a ariei literare și Cezar Boliac, imagine desăvîrșită a romanticului

revoluționar, se găsește în elementul lui în această regiune în care poezia nu este numai poezie, ci și o armă politică. O parte dintre articolele politice din epoca postrevoluționară sînt concentrate de el în *Culegere de mai mulți articoli, publicați atît în străinătate cît și în țară în anii trecuți,* București, 1861.

Un alt domeniu în care s-a manifestat Boliac a fost acela al arheologiei[3]. A întreprins unele cercetări pe teren și rezultatele acestora au fost publicate în ziare și în broșurile *Călătorie arheologică în România,* București, 1858, cu o a doua ediție în 1861 și *Excursie arheologică,* București, 1869. Poetul, diletant în domeniul arheologiei, avea să fie persiflat de Alexandru Odobescu, în cunoscutul lui articol *Fumuri arheologice scornite din lulele preistorice.* Boliac cercetează situația mănăstirilor închinate și publică la București, în 1862, *Monastirile din România.* Cu o mențiune particulară se cuvine să fie notat *Itinerarul* publicat în *Curierul românesc* din 1845—46. în care Boliac se dovedește un bun cunoscător al vieții poporului român și care ne ajută în explicarea unora dintre poeziile sale.

Nici literatura poetică a scriitorului nu a pătruns toată în volum. Multe poezii, dintre care cîteva epigrame și începutul unui roman în versuri, rămîn îngropate în paginile publicațiilor politice. De altfel, aceste publicații s-au arătat foarte sensibile față de o anumită categorie de scrieri ale lui Boliac și unele poezii ale sale sînt printre cele mai răspîndite în ziarele vremii.

Prima lui operă tipărită apare la București în 1835 și este intitulată pretențios *Operele lui Cezar Boliac.* Operele acestea sînt simple meditații în proză, scrise în împrejurări pe care le vom urmări de aproape mai tîrziu. În proiect unele, realizate altele, dar fără să ne parvină, din același timp datează și *Matilda,* tragedia scrisă după romanul cu același nume al doamnei Cottin și alte două tragedii: *Tăierea a doisprezece boieri la mănăstirea Dealului* și *Moartea lui Abel.* În același timp se anunță și un volum intitulat *Noutăți ale lui Cesar Boliac,* un volum de schițe și nuvele, care n-a fost publicat aparte, dar din care se poate presupune că autorul a dat ceva în coloanele *Curiosului.* Dacă această ipoteză se adeverește, ar urma că, cel puțin în parte, opera era lipsită de originalitate. Subiect local ar fi adus astfel numai *Tăierea a doisprezece boieri la mănăstirea Dealului.* Dacă lucrarea ne-ar fi

parvenit, ea ar fi constituit prin temă o anticipare a lui C. Negruzzi. Corespondența sa cu prozatorul moldovean și cu Voinescu II ne arată că, la data cînd era preocupat de *Matilda*, de *Moartea lui Abel* și de *Tăierea boierilor*, Boliac începuse traducerea teatrului lui Victor Hugo, din care tradusese exact aceleași lucrări pe care le traducea și Costache Negruzzi: *Lucreția Borgia* și *Angelo, tiranul Padovei*. Nu este deci ceva riscant să se afirme că la data cînd el își începe activitatea literară influența lui Hugo îi pune la îndemînă formula dramatică după care își va fi desfășurat acțiunea și orchestrat personajele, indiferent de regiunea din care își culegea subiectele. Pentru că, după toate probabilitățile, *Moartea lui Abel* era ea însăși transpunerea dramatică a povestirii lui Gessner și Florian.

Informații mai bogate avem asupra *Matildei*. Ea a fost citită și aprobată de comitetul Societății filarmonice, dată în studiu și respinsă de Aristia, fapt care duce la cunoscutul conflict dintre ei doi. Dreptatea era însă de partea lui Aristia: Grandea raportează din auzite un fapt care ne lămurește: la un moment dat, apare în scenă un sol, care aduce propuneri de pace sau de război, propuneri pe care le formulează astfel: „Ce vrei? Sabie sau maslină?“ Expresia este explicabilă prin raportarea la limba franceză, unde *olive* poate simboliza pacea. Dar aceste constatări nu pot atenua ridicolul expresiei românești.

Opera poetică a fost strînsă în mai multe volume, care reproduc însă în cea mai mare parte aceleași poezii: *Din poeziile lui Cezar Boliac*, partea întîia, București, 1843; *Poezii nouă*, București, 1847; *Renașterea României. Poezii*, Paris, 1857; *Poezii naționale*. A doua ediție, Paris, 1857. Ediția definitivă a operei poetice apare la București, la Socec, sub titlul *Colecțiune de poezii vechi și noi*, probabil în 1857—58. O parte din poeziile sale au fost traduse în limba franceză de Vaillant și de Ferraud și publicate la Paris, în 1857: *Poésies traduites du romain en prose et en vers françaises*. Postum, apar cîteva alte colecții de poezii: Grandea prefațează volumul apărut la București, *Poezii;* N. Porianu culege un volum de *Poezii umanitare*, iar P. Haneș editează, în 1914, *Meditații și poezii*[4].

Mai mult decît pentru oricare alt poet, înțelegerea poeziilor lui Boliac presupune cunoașterea concepției sale în ordine po-

litică și literară. Idealul politic și literar al său este greu de definit, deoarece el a evoluat foarte capricios și nu a evitat contradicția, nu numai de la o epocă la alta, dar chiar în cuprinsul aceluiași moment istoric. În linie generală, însă, poetul este un temperament revoluționar, preocupat încă din primele timpuri de soarta celor umili. Faptul acesta se poate urmări mai puțin în colecția din 1835, care ne duce către un preromantism în genul *Nopților* lui Young și mai mult din primele mărturii precise ale scriitorului în ordine socială, mărturii care datează din același an. Atunci înaintează el către cenzor o dizertație, în care vorbea despre robie. Cenzura nu admite publicarea ei și cenzorul scrie autorului că, abia lăsat de friguri, dizertația l-a făcut să se îmbolnăvească din nou. Mărturia, făcută de Boliac însă, ar avea nevoie de o confirmare în plus. În 1836, el adresează lui Negruzzi și maiorului Voinescu II o scrisoare în care vorbea despre robirea țiganilor. La data aceasta el se afla sub influența puternică a lui Victor Hugo, din care recepționează aspectul socializant al crezului politic: un Victor Hugo saint-simonian, așadar. La poetul francez trebuie să raportăm, în primul rînd, obsesia tiranului care ne întîmpină în opera lui Boliac.

S-a spus, și afirmația aparține domnului Călinescu, că influența esențială asupra lui Boliac este aceea exercitată de Voltaire. Scriitorul român amintește pe Voltaire, este drept, dar el îl condamnă în același timp și îl condamnă în special sub raportul poetic. Ca direcție generală a gîndirii, Voltaire îi apare ca un raționalist exacerbat și un negativist. Nu numai în linii generale, dar nici în detalii, atitudinile pe care Boliac le adoptă nu se pot raporta în nici un caz la Voltaire. Opera poetului român aduce un cult puternic al carității și al copilului, ceea ce se explică prin raportare la universul preocupărilor lui Victor Hugo; ea este străbătută de simpatie pentru poporul oprimat, în tonuri care ne duc către Lamennais; poetul vorbește de emanciparea femeii, pe care o cerea proiectul de constituție din 1838 și care era pe linia socialismului fourierist și saint-simonian; el vorbește de asemenea despre desființarea proprietății individuale, ceea ce ne îndrumă către anumite școli socialiste ale timpului; el cere desființarea familiei, ceea ce constituia un punct programatic pentru socialismul fourierist, și desființarea tuturor religiilor existente și înlocuirea lor prin religia rațiunii, ceea ce pentru Boliac însemnează un

reflex al ateismului liberalist. Vorbind despre toate acestea. Boliac prinde anumite tonuri calde în fraza sa, așa cum se întîmplă în scrisoarea adresată scriitorilor români în *Foaie pentru minte* ... din 1844, în care cerea tuturor să facă o cauză comună, aceea a dezrobirii țiganilor[5].

Ce a fost și ce este poporul, se întreabă el în articolul *Populul* din 1846. „Populul a avut mai multe numiri, după vremi: ilot, sclav, serv, vasal, vilen, manan etc. Acum populul este soțietatea, nația, statul." Boliac este aici democrat fără a fi socialist, el vede clasa numai în trecut, nu și în prezent. „Populul este persoană, lucrează și produce, respectează-i persoana, ostenelile și productul ostenelilor lui. Populul este părinte, sociu și fiu; se îngrozește de dezordine, îi place morala ... Lui îi place egalitatea înaintea legii." Dar poporul este adîncit în ignoranță și superstiție; el trebuie să fie ridicat pe culmile însorite ale civilizației și culturii. Poporul are scorpionii săi, care îi sug toată vlaga, care la munte se numesc ciocoi, iar la șeș — ciocoiul și turcul.

Scriitorul are momente cînd vede în lumini idealizante viața poporului; ceea ce lipsea poporului român nu erau bunurile materiale, care duceau în Occident la crime, ci cultura: „Lipsa, care este astăzi boldul cel mai siluitor la crime în populii civilizați și înțesați a Europei, la noi nu va putea fi simțită mulți secoli d-aci înainte: nimic nu lipsește la fericirea și moralitatea acestui popul decît cultura".

Boliac n-a fost ferit nici de atracția visurilor cosmopolite. Într-un pasaj din articolul său închinat poeziei, publicat în *Foaie pentru minte* ... din 1846, Boliac vede ca un ideal suprem pregătirea popoarelor „la ideea frăției generale, la ideea de cosmopolitism, ca ultimul ferice al locuitorilor globului".

Prin toate aceste date, Boliac apare ca un element socialist avansat al epocii. Concepția lui n-a fost purificată pe de-a-ntregul, pentru că scriitorul nu avea puterea disocierilor ultime și pentru că atmosfera spirituală din principate nu susținea o astfel de purificare. Evoluția istorică a societății avea să reteze încă și mai mult aceste avînturi. Revoluția din 1848 este și pentru Boliac, ca pentru mulți scriitori români ai timpului, un prilej de verificare a concepției, iar exilul este un prilej de revizuire a ei. În ziarul *Românul* din 1859 el publică un articol intitulat *Explicarea cîtorva vorbe*, în care distruge tot ce construise mai înainte. Operația aceasta o întreprinsese încă de

mai înainte, în ziarul *Secolul* (nr. 66 din 1857), într-o semnificativă profesiune de credință în care infirmă tot ce afirmase mai înainte. Cînd candidează ca deputat, mărturisește că a fost acuzat că este adversarul proprietății. Acest lucru este inexact, căci, spune Boliac: „De trebuie să mai spui și aici ce cred despre proprietate, mărturisesc că am respectat și voi respecta proprietatea, în temeiul căreia mă propui candidat de deputat și viu să cer voturile proprietarilor. Mă voi lupta totdeauna pentru întărirea proprietății, precum mă voi lupta pentru întărirea familiei ce s-a clătit și pentru întărirea religiei ce se clatină. Aceste trei baze fac treimea socială și le cresc puteri egale din care se compune unghiul de tărie al societății. Fără una din aceste trei baze societatea se descompune și unde nu este societate nu este civilizație, nu este patrie, nu este fericire". Revoluționarul de pe vremuri devenea astfel un reformist; aripile se retezau. Evoluția generală a situației europene îndruma și în principate lucrurile pe alte cărări. Austria revenea la formulele sociale anterioare revoluției, în Rusia, Turcia, Anglia, nimic nu se schimbase, iar în Franța victoria revoluției este cu totul provizorie: Napoleon III îndrumează viața politică a țării pe căi retrograde. În aceste împrejurări, era fatal ca și unii dintre cei mai avansați revoluționari români să-și revizuiască atitudinile. Se petrece atunci în cultura română un fapt întru totul asemănător celui petrecut în Ardealul românesc, după moartea lui Iosif II: o slăbire a avîntului revoluționar inițial, o căutare de încadrare în noua ordine socială. Nu este aici vorba de responsabilități izolate, nici de condamnări. Pentru cine a urmărit corespondența exilaților români de la 1848, un fapt care răsare cu putere este îndărătnicia cu care ei s-au legat de ideea revoluției universale. Nu este vorba de un Ion Ghica, firește, care avea bine fixate drumurile sale; dar ceilalți toți, de la agitatul Costache Rosetti și pînă la suspiciosul Heliade Rădulescu, toți nădăjduiau mîntuirea din revoluția generală. Această revoluție generală trebuia să pornească din Franța și, înăbușită de Napoleon, ea n-a mai putut porni. Este în cazul acesta surprinzător că un revoluționar ca Cezar Boliac ajunge el însuși la profesiunea de credință amintită? Ea venea în vederea alegerii de deputați în Divanurile ad-hoc, convocate prin Convenția de la Paris, care, la rîndul ei, era concluzia diplomatică a războiului Crimeii și a revoluției de la 1848. Hotărîtoare în acele momente erau opiniile diplo-

maţilor turci, ruşi, austrieci, francezi şi englezi. Şi nici unul dintre aceştia nu putea sprijini o mişcare revoluţionară, iar unii dintre ei participă la înăbuşirea mişcării revoluţionare din 1848.

Cazul lui Boliac intră în aceste determinante generale ale vieţii publice a timpului. Corectivul pe care îl administrează în proză concepţiei sale este completat de ceea ce ne spune, în versuri, în poezia *Prince străin,* din care totuşi fibra socială nu este total absentă:

Mi-e urîtă tirania
Şi-orice cap încoronat;
Însă astăzi România
E-n nevoie de-mpărat.
. . . . . .
. . . . . .
Şi strigăm din orice parte:
Nu vrem un mîţar plouat,
Vrem din neamul Bonaparte
Sînge de latin curat

Pe aceeaşi linie se găsesc şi ideile sale literare[6]. Expuse în numeroase articole şi poezii, ele pun în lumină o concepţie care nu s-a unificat de la un capăt pînă la altul, dar care rămîne cu toate acestea de o importanţă capitală pentru dezvoltarea teoriei literare române şi de o mare importanţă pentru istoria ideilor în cultura română.

Începuturile literare ale lui Boliac se desfăşoară sub zodia preromantismului, fie că este vorba de *Meditaţiile* din 1835 care iau naştere în zona de influenţă a lui Young, fie că este vorba de *Matilda,* drama desprinsă din lumea eroilor doamnei Cottin. Curînd însă, o nouă influenţă, aceea, foarte puternică, a lui Victor Hugo, avea să-l desprindă din lumea meditaţiilor preromantice, îndrumîndu-l în zonele romantismului. Admiraţia pentru Hugo nu era în măsură să gramaticalizeze fraza scriitorului român; ea era însă de natură să-l smulgă din somnolenţa principiilor clasicizante, cărora un cult întîrziat al lui Boileau, sprijinit în parte de Blair, La Harpe şi Marmontel, le prelungea încă existenţa. Am amintit deja, în cadrul unui capitol introductiv, faptul că, graţie lui Boliac, literatura

română cunoaște o tîrzie „querelle Boileau" — o „dispută Boileau", provocată de un articol plin de bunăvoință al lui Heliade, care-și baza afirmațiile pe autoritatea clasicului francez — ceea ce duce la o ripostă violentă din partea ferventului admirator al lui Hugo. Boliac nu ezită așadar în alegerea lui între Boileau și Hugo, la o dată la care cei mai numeroși scriitori români se dovedesc incapabili să lichideze definitiv reminiscențele clasice din crezul lor literar.

Dar apetiturile pronunțate pentru fenomenul social îl fac pe Boliac să privească romantismul îndeosebi pe latura preocupărilor lui sociale, prin care noua mișcare se îndruma către realism, și să împărtășească vederile despre poezie ale urmașilor lui Saint-Simon. Programul social al poeziei fusese schițat deja de Boliac în apelul către scriitori din 1844. O atitudine precis formulată, în legătură cu esența și rosturile poeziei, aduce articolul său din 1846, intitulat *Poezia*, și publicat în *Foaie pentru minte* . . ., în care scriitorul încearcă să descifreze destinele viitoare ale poeziei în trecutul ei. Creatoare și conducătoare a societății în timpurile trecute, ea a ajuns, în timpurile moderne, o sclavă a societății; ea trebuie să se sustragă însă acestei situații inferioare și să-și recucerească importanța de odinioară.

Poezia este pentru Boliac o anumită calitate a sufletului omenesc, calitatea de a crea, fapt care-l determină pe scriitorul român să o confunde în anumite momente cu imaginația. Poezia nu este un produs al societății, ci societatea — mai exact: organizarea societății — este un rezultat al facultății creatoare care e poezia. Dar poezia n-a creat numai societatea; spre a-i face pe oameni să intuiască adevărul ideilor expuse de ei, poeții au fost nevoiți să inventeze anumite instrumente; acestea sînt religiile, sînt zeii. Ca și societatea, religiile sînt așadar invenții ale spiritului poetic.

Poezia a precedat celelalte arte și este mai complexă decît toate: învăluită în mister, ea singură „poate să se mlădie, să varieze pe toate mișcările inimei și să se întinză pe toate fugele sufletului. Un singur vers a lui Omer esprimă cît o faptă întreagă a lui Fidia și ceea ce esprimă o Iliadă întreagă, nu esprimă toată muzica și plastica împreună". Din toate ideile și sentimentele pe care le poate exprima poezia, Boliac subliniază cîteva, printre care și ideea de infinit.

De aceea, nici una din definițiile care s-au dat poeziei, de la Platon și Aristotel la Horațiu și Boileau, n-au înțeles adevărata ei natură. Și împotriva celor care afirmă că imitația stă la baza poeziei, Boliac declară că imitația nu poate explica nici poezia descriptivă, cea mai apropiată de artele plastice din toate genurile poetice. Entuziasm și creare, poezia este mai presus de imitație.

Din această definiție a poeziei se pot deduce atributele geniului. Imaginea poetului inspirat al romanticilor, în veșnica tortură a creației, o schițase Boliac încă din 1841 în scrisoarea adresată doamnei Ghica. La această dată poetul era deja, pentru scriitorul român, un profet. Articolul din 1846 îi sporește prestigiul: geniul poetic are o existență deosebită de om, confundîndu-se cu „spiritul universului". El n-are nevoie de metode sau de modele și nu i se poate hotărî un stil sau o școală, deoarece el creează „de sine și prin sine însuși". Iar creațiunile lui sînt universuri ale fanteziei, organizate din „ideea și materia, neprezentate încă" ce „plană haos tremurînd înainte-i".

Factorii care duc la o evoluție particulară a poeziei sînt mai mulți. Dintre ei, o influență deosebită are *clima:* poezia Indiei, supusă influenței unei clime dulci și pacifice, este fantastică, idealistă, spiritualizată; la fel, poezia popoarelor nordice, spirituală și imaginativă, spre deosebire de aceea a popoarelor migratoare, care este mai mult „simțuală". Diferențierea poeziei este însă și un rezultat al evoluției societății. În epocile vechi, cînd oamenii se lăsau conduși de entuziasm, poezia explora deopotrivă istoria și fabula, fapta și miracolul. Societatea a atins însă, prin experiență și rațiune, faza ei de maturitate și filozofia a luat locul religiei. Poezia trebuie să se adapteze la rîndul său epocii, devenind „filozofică, socială, umană și politică", evitînd fabula și îndrumîndu-se spre o direcție „pozitivă" și „reală". În societatea modernă, poezia trebuie să lupte în primul rînd pe arena politică și să realizeze libertatea și egalitatea tuturor indivizilor, să lupte pentru înlăturarea cătușelor aruncate în jurul nostru de ignoranța veacurilor trecute. Poezia va trebui să lupte pentru emanciparea femeii, pentru desființarea familiei și întronarea amorului liber, pentru înlăturarea tuturor religiilor existente și înlocuirea lor cu una singură: religia rațiunii, pentru înlăturarea privilegiilor de clasă, a spiritului militarist, a dinastiilor, pen-

tru suprimarea proprietății individuale și întronarea republicii. Poezia are așadar de realizat un program social care, în complexitatea lui, trebuie raportat la socialismul utopic al lui Charles Fourier, veche și puternică autoritate în Țara Românească.

Dar în afară de socialiștii utopici și de Hugo, ale căror nume le-am întîlnit analizînd ideile lui Boliac, acesta se resimte într-o largă măsură de influența doamnei de Staël, din a cărei *Corinne* tradusese de timpuriu, în *Curiosul*, un fragment în legătură cu literatura italiană[7]. Din opera doamnei de Staël desprinde Boliac distincția dintre literaturile nordice și cele meridionale; din același sistem de gîndire derivă importanța climei în dezvoltarea literaturilor, ca și cerința ca poezia să urmeze linia de evoluție a societății, variindu-și obiectivele de la o epocă la alta; și tot scriitoarei franceze îi este tributar el atunci cînd discută marea influență a femeilor asupra literaturii; ideea de rasă, factor determinant, pentru doamna de Staël, al caracterelor poeziei, apare, cu aceeași funcție, la poetul român, tradusă prin expresia ceva mai vagă „caracterul omului". Clima, rasa, evoluția socială, toate aceste idei, adîncite, aveau să ducă la cunoscuta teorie a lui Taine. Înainte de a le recepționa sistematizate de Taine însă, literatura română le recepționează, în primul rînd prin Boliac, în formele lor premergătoare.

Dacă influența lui Hugo, a lui Lamartine și aceea a scriitorilor socialiști îl încadrează pe Boliac unei bogate serii de scriitori români, prin îndrumarea lui către doamna de Staël poetul ne apare ca un deschizător de drumuri. Și prin întregul său crez literar, Boliac ne apare ca primul teoretician al romantismului în literatura română. Al romantismului revoluționar, în primul rînd. Nu trebuie să uităm că romantismul revoluționar a avut numeroase puncte de contact cu diversele școli socialiste din prima jumătate a secolului precedent și că faptul acesta a infuzat o doză de realism concepției literare a romanticilor. Operația devenea cu atît mai ușor de realizat, cu cît doctrina romantică stabilea funcțiunea literară a antitezei: realitatea devenea astfel un termen necesar al uneia din cele mai frecvente opoziții puse în funcțiune de poezia romantică, îndrăgostită de ideal și subliniind valorile lui prin raportare la realitate.

Opera poetică a lui Boliac, vastă ca aspecte și modestă ca artă, se remarcă în primul rînd prin cultivarea temei sociale[8]. În ordinea aceasta poetul a dat cele mai reușite versuri ale sale.

Meditațiile din 1835 ne duc, după cum am amintit mai înainte, la *Nopțile* lui Young, din care Simion Marcovici de la data aceea face o traducere parțială. Boliac cunoaște opera în traducerea ei românească, dar el pune la contribuție și traducerea franceză a lui Le Tourneur, care a mijlocit literaturii europene cunoașterea preromanticului englez. Opera toată este un exercițiu modest, o digitație neexperimentată pe o claviatură bogată. Stările de sentiment cultivate în *Meditații* sînt caracteristice pentru tînărul de 22 de ani, ale cărui trăsături sufletești nu s-au individualizat și a cărui limbă este total lipsită de putere de plasticizare.

Atmosfera *Meditațiilor* se prelungește și în opera de mai tîrziu, în *Cugetare* bunăoară sau în *O dimineață pe Caraiman*, în care nu s-ar putea disocia notele romantice de cele preromantice. Boliac e tentat și de meditația religioasă, o meditație cu zborul frînt însă. Așa în *Rugăciune*, în care e amintit Saint-Simon, așa în *Eremitul* sau *Schitul*, în care poetul dovedește un simț pictural mai dezvoltat și care izbutește să creeze atmosfera de umilință și de compasiune a creștinismului primitiv. Pentru că, în primele timpuri, Boliac dezvoltă stări sentimentale creștine chiar în poezia sa socialistă, care-și culege apele din regiuni foarte diferite.

Boliac s-a învrednicit de cinstea de a figura în fruntea poeților patrioți de după 1840, precedînd ca importanță în această ordine pe un Andrei Mureșanu. Poezie patriotică Boliac ne-a dat, este drept; ca importanță însă, ea este disparentă în totalul activității sale poetice și adeseori se mărginește să pastișeze opere străine. Așa este cazul cu poezia *Patria*, care urmează de aproape pe Costache Negruzzi *(Cîntec)*. Așa este cazul cu *Răsunet la Hora Unirii* de d. Vasile Alecsandri:

> Vin' să strîngem mînă-n mînă
> Toți c-o inimă română,
> Și să-ntindem danț premare
> L-a unirii-ne sărbare!

Cînd nu-și caută puncte de sprijin în afară, această poezie se convertește îndată în poezie socială. Ilustrativă sub acest raport

ni se pare poezia *Invaziile,* care debutează xenofob cu descrierea invaziilor străine, dar care se desfășoară socialist-revoluționar:

Bicele îmi crapă pielea,
Deger gol pe scut de gheață . . .
E departe încă schelea,
Și-s flămînd și fără viață! . . .
Între blane cu fuiorul
Între muzici și făclii
Voi vă bateți cu piciorul,
Dănțuiți pe rane vii.

Trageți dans pe rana noastră
Noi țipăm, voi hohotați!
Nu sîntem de legea voastră!
De bani nu vă săturați!
. . . . . .
. . . . . .

De cinci ani salahorie!
Trag cu pieptu-n jug ca vită,
Vatra mi-a rămas pustie,
Și-ncă-mi cer ciocoii mită!
O, boieri, cu noi de-un sînge
Voivozilor pămînteni;
Voi rîdeți și țara plînge
De la munte la bălteni!

Cele mai adeseori, însă, poezia aceasta se mulțumește să versifice hilariant programele politice ale timpului, ajungînd în această ordine caracteristică pentru un întreg gen literar, bogat reprezentat într-o epocă de ziarism acerb. *Prince străin,* amintită mai înainte, este un exemplu caracteristic în acest sens. La intersecția poeziei sociale cu cea națională se află și lungul fragment din poema închinată lui Tudor Vladimirescu, *Episod din revoluția lui Domnul Tudor,* pe care poetul o datează din 1844, dar care se publică în colecția de *Poezii naționale* din 1857.

Dacă poezia patriotică a lui Cezar Boliac aduce un material atît de inconsistent, ne întrebăm prin ce alchimie scriitorul acesta, preocupat de organizarea socialistă a bunurilor și de

imperiul universal, ajunge să fie promovat cap de serie naționalistă? Răspunsurile la această întrebare ar putea fi numeroase și unele dintr-însele foarte grave. Este vorba aici de inversarea totală a imaginii morale a unui scriitor, care prin întreaga lui factură sufletească protestează împotriva încadrării la care a fost supus. Ea nu poate izvorî decît din totala lipsă de cunoaștere a epocii și a omului, — în afară de cazul cînd întreaga viciere a unghiului de valorificare nu s-ar datori unei împrejurări incidentale, unei greșeli de paginare tipografică bunăoară.

Maiorescu a avut o idee puțin măgulitoare despre opera poetică a lui Boliac. Cu simțul lui ascuțit pentru tot ce însemnează ridicol, el a însemnat din erotica galantă a poetului bucata *Ții tu minte oară*, în care întîlnim versuri de înălțimea celor următoare:

Ții tu minte oară,
Noaptea de la moară;
Grămadă în droșchiță,
Cînd eu pe chichiță
Țineam mîna ta?

Erotica sa însă nu se realizează în întregime la această înălțime. Ca întreaga lui generație, Boliac a trăit adînc sentimentalitatea minoră a poeziei lamartiniene și *Rechemarea*, poezie publicată în colecția din 1843, aduce unele note ce se pot identifica în amănunt cu *Tristesse* a lui Lamartine:

Viața mi-e întreagă în astă suvenire
Ce vine ca speranță s-oprească-al meu suspin.
Vederea umbrei tale mi-e dată moștenire,
Și nu rostesc alt nume cînd cerului mă-nchin.

Să văz cu nepăsare aceste sfinte locuri
În care fui odată atît de fericit!
Să nu mai simț fioare, gîndind la-acele jocuri,
Ce-n brațele naturii cu ea am săvîrșit!

Să viu pe aste maluri, să văd astă dumbravă,
Să calc aste colnice, fără a-mi repeta
Plăcerile de-atuncea, și-a uitării-otravă
În inimă-mi s-o facă-a nu mai palpita?

Ceva asemănător se poate remarca și în legătură cu *O dimineață pe malul lacului,* poezie ce datează din 1836 și în care unele procedee consacrate de marele liric francez revin.

Voi nota fugar aspectul satiric al operei sale. *Un vis în Carpați* se impune să fie amintită ca un pendant la satira lui Gr. Alexandrescu, *O profesiune de credință.* Prin adînca nemulțumire față de orînduielile societății, ar trebui menționată în ordinea aceasta și epistola *La Maior Ion Voinescu al II-lea.* Poetul se ridică aici, în versuri care adeseori prind un puternic relief, împotriva nobililor paraziți, a ciocoilor, „casta rea. spurcată", se plînge în versuri prozaice de suferințele îndurate la închisoare și, pe tema aceasta, pornește un lung excurs. căutînd pentru nedreptele sale dureri paralele celebre în literaturile lumii. Și Boliac înfruntă cu tărie ridicolul atunci cînd, spre a se pune pe sine în lumină, aduce în scenă marile glorii ale poeziei universale, începînd cu Homer și terminînd cu Victor Hugo, după ce se raportase la Dante, Tasso, Cervantes, Milton, Corneille, Gilbert și alții. Erudiția lui merge pînă departe: în cuprinsul poeziei sînt reproduse versuri în limba greacă, italiană, engleză și franceză, ceea ce nu înseamnă însă că Boliac cunoștea într-adevăr toate aceste limbi. Pentru el, ființa adorată de Petrarca nu se numește *Laura,* ci *Lora,* ceea ce arată o lectură franceză a unor cuvinte italiene; iar poetul englez Chatterton se cheamă în poezia lui Boliac Sccaterton, ceea ce arată, cel puțin pentru acea dată, lipsa sa de cunoștințe de limbă engleză. Asemenea celor mai mulți scriitori din Principate, Boliac știa grecește și franțuzește și erudiția sa, care înspăimîntă pe cei nepreveniți, este erudiția unui lexicon de conversație portativ[9]. De altfel, epistola care ne preocupă este scrisă sub influența dramei *Chatterton* a lui Alfred de Vigny, poet care a preocupat de aproape pe Boliac. Vigny dramatiza viața plină de mizerie a poetului englez: depășind societatea, poetul este incapabil să se încadreze ei. De aici derivă tragicul vieții sale, — un paria de care nimeni nu se îngrijește. Aceeași concepție o afirmă întreaga epistolă a lui Boliac, iar din loc în loc ea este formulată în versuri izolate energice:

Și în care parte-a lumii va găsi azilul lui
Ăst Ilot etern al lumii ce nu e al nimănui?

Opoziția între bogatul cu spirit pozitiv și poetul sărac și visător constituie motivul poeziei *Idealul și pozitivul*. Este, după cum se vede, un alt aspect al temei tratate în epistola către Voinescu II. Și deși în întregul ei poezia aduce numeroase impurități, anumite momente se impun să fie reținute prin puterea de plasticizare de care dă dovadă poetul:

Cînd soarele-n domenuri de raze luminate
Se-ntoarce ca eroul din lupte depărtate
Și-mprăștie căldură, și vieață și amor,
Cînd brazde muncitorul, în trîmbe înnegrite,
Întinde în departe pe malurile însmălțite
Precum artiști dau umbre la peisajul lor . . .
. . . . . .
. . . . . .
De este vre un lac pacinic, de este vre o pădure.
Bătrînă ca pămîntul, ce n-a văzut secure;
De este vre o livede de flori și de miros,
În care saltă iepuri și presuri ciripește,
Și prepeliță paște, cîrsteiul șerpuiește
Și-insecte purpurate plec spicul unduios,

Poetul le privește cu-o sfîntă bucurie . . .

Nu voi stărui asupra epigramelor publicate în ziarul *Națională* din 1858, nici asupra romanului versificat *Călugărița*, din care a apărut, în același ziar, începutul. Voi aminti doar *Itinerarul* publicat în *Curierul românesc*, în care Boliac se dovedește un bun cunoscător al vieții poporului, al credințelor și obiceiurilor sale; el se dovedește în același timp preocupat de poezia poporană și interesul său merge pînă la întrebări de tehnică metrică. Mai puțin fericit s-a arătat Boliac atunci cînd a vrut să scrie poezie personală pe teme poporane. *Maria din Bezdat*, care desfășoară după o tehnică proprie subiectul *Sburătorului*, este tot așa de amorfă ca și legenda *Meșterul Manole*, în care, între multe versuri slabe, întîlnim două versuri epocale:

Cere zidul o muiere
Ca să-i fie-ntemeiere!

Înainte de prezentarea poeziei sale sociale, voi aminti cîteva date în legătură cu activitatea de traducător și de imitator a lui Boliac. Prin filieră franceză, el ajunge să prindă unele reflexe de poezie hispanizantă. Faptul acesta e ușor explicabil dacă ținem seama că în poezia lui V. Hugo, atît de apreciată de el, imaginea Spaniei îl solicita la fiecare pas. Dar Boliac recepționează datele acestea din sfere diferite. În *Curierul românesc* din 1845 el publică o romanță, *Spania mă cheamă*, iar *Elena*, pe care el însuși o dă ca imitație după Alfred de Musset, este localizarea pe sol oltenesc a unei romanțe cu temă spaniolă:

Oare văzut-ați acea gorjancă
Cu ochiul negru schinteietor?
Palidă, naltă, ca o zeoaică —
E-a mea iubită, a mea olteancă,
Este Elena plină d-amor.

Ceea ce, în frnțuzește începe în felul următor:

Avez vous vu dans Barcelone . . .

Boliac recepționa literaturile străine adeseori prin intermediul traducerilor franceze. Acesta era, în începuturi, cazul cu *Nopțile* lui Young, pe care el nu le utilizează în textul englez, ci în traducerea franceză a lui Le Tourneur; același este cazul cu traducerea unei părți din poema *Orlando furioso* a lui Ariosto, pe care el o traduce nu din italienește ci, după cum dovedesc anumite expresii cristalizate, după un text intermediar francez[10].

Admirator entuziast al lui Hugo, Boliac este în același timp cel dintîi scriitor român care își lărgește cîmpul de inspirație cu poezia lui Alfred de Musset și mai cu seamă cu aceea a lui Alfred de Vigny. Hispanizant apare el atunci cînd traduce, în 1845, una dintre cele mai celebre poeme ale lui Vigny, *Dolorida*, cu meritul de a fi izbutit să prindă în traducerea sa gravitatea de ton a originalului, rămînînd în același timp deosebit de fidel sensului exprimat de versurile marelui liric francez. Vigny este prezent însă și sub alte aspecte în opera poetului român. S-a vorbit pe larg despre poema acestuia *Susana*, în care s-a văzut dovada sigură a unui nerv poetic

foarte ascuțit: în anumite momente, *Susana* ar precede, și s-ar situa pe planurile cele mai înalte ale poeziei parnasiene, ea ar dovedi în același timp un talent decorativ demn de arta unui Théophile Gautier[11]. Nu putem intra în analiza amănunțită a poemei sub raport artistic: oricîtă importanță am atribui lui Boliac, atît de departe nu vom merge totuși, pentru că opera lui nu rezistă unui examen mai atent. Mă limitez numai la reproducerea unei strofe, dată ca exemplu de poezie înaltă:

Sub alba ei mantelă, pe un tunic de lînă
Albastru ca seninul, s-arat-o albă mînă
Într-un bogat colan,
Din care se atîrnă și două pozunare
Lucrate numa-n aur. Mărgăritar prea mare
Formează-un greu ghiordan.

Aceasta, pentru Gautier; iată acum Parnasul:

De-a stînga stau palaturi de haldeeni zidite
Întinse și mărețe, cu naftă tencuite
De Nabopalazar
Încă se țin în contra acelui Isaia;
Mai stau ca să privească pe-ăl de-a supus Asia
Că-și pune un hotar.

Spre a înțelege înălțimea poetică a operei, voi aminti că, în încheiere, poetul, incapabil să zugrăvească uimirea personajului în fața unei acuzări nedrepte, lasă totul pe seama pictorului:

Aci pictorul meșter brodească pe Susana!
Aci să zugrăvească, de poate, pe sărmana
În îndoit extaz! . . .

Este un procedeu comod acesta, de a trece pe seama altuia greutățile ce se ivesc în calea proprie. Boliac recurge la același sistem și în altă parte; vrînd să înscrie frumusețea unei fecioare, se mulțumește să ne dea, cu o remarcabilă brevietate, adresa unei case reputate în materie:

Căutați în lord Byron
La ovreești armonii; acolo se găsește

Portretu-unei evreice; prea mult se potrivește
Fecioara din Sion cu tînăra-mi virgină.

Poema *Susana,* al cărei izvor a fost căutat în diverse părți, descinde din Biblie. Aceeași poveste a fost versificată însă și de Alfred de Vigny, care publică doar două fragmente dintr-un poem al Suzanei: *Le Bain, Fragment d'un poème de Susane,* apărut în colecția din 1822 și *Cîntecul Suzanei în baie,* un al doilea fragment, publicat în revista *La Muse Française* din 1824. Punctele de contact între poema lui Boliac și aceea a lui Vigny sînt numeroase și faptul că poetul român a tradus *Dolorida* din opera aceluiași poet francez ne îndreptățește să conchidem afirmînd că opera franceză a sugerat poezia română, care s-a condus însă de aproape după Biblie.

Dar marile merite ale lui Boliac trebuie căutate în poezia care tratează teme sociale și dezvoltă sentimente corelate acestei teme. Am amintit faptul că poeziile pe această temă, aparținînd epocii anterioare revoluției, se caracterizează printr-o notă comună: atenuarea spiritului de revoltă și predicarea carității, a umanității. Toate aceste poezii se desfășoară într-o atmosferă de resemnare creștină, singura tolerată de condițiile în care se găsea atunci poetul. Programatic, atitudinea lui este exprimată în poezia *La muza mea:*

Cîntă, o, Muză! Cîntă, o, Muza mea creștină!
Pe antihriști, pe impii, pe omul ce suspină
Îl cheama-a te-asculta.
Pe coardele sonore vibreze Libertatea,
Și toată armonia să-ți fie Egalitatea.
Și mila fie-ți legea, și Pacea ținta ta.

Fata de boier și fata de țigan, ca și *Țiganul vîndut* fac parte din bogata literatură a eliberării țiganilor. Dramaturgul nefericit din *Matilda* se manifestă și aici în patetismul situațiilor. Boliac, căruia i-a lipsit stăpînirea limbii române și spiritul arhitectonic al dramaturgului, a avut însă sentimentul situațiilor patetice, care l-ar fi putut duce la construirea dramei larmoyante în genul dramelor lui Kotzebue sau Casimir Delvigne. Dar în poeziile amintite, ceea ce lipsește este chiar poezia: animate de compătimire, ele se încarcă de un popor de diminutive și insistă asupra unor situații puerile și prozaice.

Ele se impun totuși prin temă și sentiment. Ideea străbate din straturile grele sub care o copleșise poetul: de ce fata de țigan să fie bătută și legată în fiare, cînd ea este întru totul asemănătoare celei care o chinuiește? Și finalul accentuează nota, în urma căreia invocarea divinității în sprijinul celor nenorociți sună fals și constrîns ca o rugăciune impusă unui necredincios, căci singura soluție logică pentru tensiunea sentimentelor la care ajunsese poezia ar fi fost revolta.

Procedeul antitetic la care recurge poetul în *Fata de boier și fata de țigan* face parte din zestrea generală a tehnicii romantice. La același procedeu recurge Boliac adeseori și, în primul rînd, în poezia *Carnavalul*. Izvorul, pentru că de data aceasta se poate vorbi de un izvor, este o poezie a lui Victor Hugo, *Pour les pauvres*, publicată în *Feuilles d'automne* și tradusă în limba română de Catina. Dar poezia lui Hugo este o poezie concentrată, în care antiteza bogat-sărac, fericit-nefericit este puternic servită de conciziune. În timp ce bogații petrec în saloanele fastuoase, sfîșiat de foame un nenorocit se oprește la încrucișarea străzilor și privește către palatul feeric luminat, către dansul, către umbrele luminoase ce se proiectează pe geamuri. Boliac dezvoltă și dramatizează: el arată toate pregătirile pentru bal și, paralel, toată durerea din casa vecinei nenorocite; urmărește desfășurarea balului și în același timp maltratarea cerșetorului, căderea femeii sărace, disperarea mamei care vede copiii murind de frig și de foame:

Se scoală,-și smulge părul și iese pe zăpadă,
Și vede casa voastră în veci tot în paradă,
În veci în veselii:
Ferestrele-ndoite ce crapă de lumină
Și vesela-vă umbră, rîzîndă, dulce, lină ,
Săltînd în bucurii...

Unele învolburări revoluționare aduce *Muncitorul*, în care muncitorul spune, vorbind în numele clasei sale:

Noi n-avem decît brațul; dar brațu este-al nostru!
Noi nu putem să-l spargem în veci în lucrul vostru...

Și schițează în final un gest de revoltă, provocat de justiția nedreaptă a omenirii:

O! Cum ai să mai tremuri, dreptate omenească,
Cînd va veni odată Dreptatea cea cerească,
Puternica Dreptate!

Oricît de departe ne-ar duce însă tensiunea sentimentelor din aceste poezii, Boliac le încheie prin consacrata invocare a ființei divine. Toată nedreptatea omenească, pe care scriitorul ar ridica-o bucuros pe platforma ghilotinei, îl duce în mod inevitabil la această încheiere a cărei ineficacitate el însuși o recunoaște:

O, Doamne, fie-ți milă de bietul muncitor!

sau:

O, Doamne, fă stăpînii, fă-i, fă-i să se gîndească
Că ei sînt frați cu robii. Și c-or să se unească
În sfîntul tău lăcaș.

În aceeași atmosferă se desfășoară și celelalte poezii cu temă socială. *Pedeapsa cu moartea* este o pledoarie pentru suprimarea pedepsei capitale și aparține, tematic, unei foarte bogate literaturi care milita în același sens; cea mai răsunătoare scriere în această ordine este *Le dernier jour d'un condamné* a lui Victor Hugo. Cea mai răsunătoare, fără să fie și cea mai bună. Romanul lui Hugo a fost tradus și în românește de căpitanul Stoica și traducerea a provocat un schimb de scrisori între el și Heliade. Acesta din urmă, încîntat de starea morală a poporului român în comparație cu popoarele occidentale, ajunge să facă mărturisirea că în Țara Românească nu se află călău pentru că, deși pedeapsa cu moartea era prevăzută de legi, ea nu se aplicase nimănui.

Poezia lui Boliac își desfășoară argumentarea sub influența argumentării din romanul lui Hugo, ajungînd pînă la unele analogii de amănunt. Poezia pornește însă pe date locale: un oarecare Vernescu din Buzău pusese pe un țigan să ucidă pe un alt Vernescu din același oraș. Cei doi erau veri și pricina era soția celui ucis. Au fost condamnați la moarte și Vernescu și țiganul. Boierul a fost grațiat de Bibescu, țiganul însă nu. Totuși execuția nu s-a putut îndeplini pentru că nu s-a găsit nimeni în toată țara ca să facă pe călăul.

Ocna este un nou prilej de recriminare împotriva justiției oarbe a oamenilor. Tema este cunoscută din alte opere: Alexandrescu a trata-o în *Ucigașul fără voie* și Heliade în *Anatolida*. Este vorba de o crimă săvîrșită inconștient, în somn. Un lup pare că amenință să sfîșie pe soția care doarme alături; speriat, soțul apucă securea, vrea să dea în lup și sfarmă capul soției. Încheierea este condamnarea, ocna, necesitatea de a ispăși în lumea aceasta păcatul fără voie și îngrozitor. Vom avea prilejul să subliniem dramatismul poeziei lui Alexandrescu, singura poezie reală pe această temă în literatura română. Ceea ce vom remarca în clipa de față este faptul că pentru Boliac tema rămîne un element secundar. Spiritul său este atras în primul rînd de scenele dramatice în care justiția drămuiește și condamnă după drămuire, și mai ales de viața pe care o duc în ocne condamnații: în întunericul adînc din ocnă, călăuziți doar de luminile slabe ale unor lumînări fixate în creștet, condamnații nu se mai deosebesc prin nimic. Ca umbre din *Infernul* lui Dante, ei rătăcesc prin întuneric și vin să-l înconjoare pe noul venit.

Tema însăși se impune să fie privită mai îndeaproape. S-a spus — și Gr. Alexandrescu și Heliade au afirmat lucrul acesta — că faptul s-a petrecut într-adevăr. Firește, lucrul este posibil și n-ar fi cu neputință ca analele judiciare să cuprindă acest fapt. Dar tema, ca temă literară, există din antichitate și ea a fost reluată în cuprinsul literaturilor moderne, în așa fel încît n-ar fi de mirare dacă ea ar fi sugerat unui inculpat un argument de apărare. Antichitatea elină cunoaște povestea lui *Cephalus și Procris;* ea a trecut în *Metamorfozele* lui Ovidiu și de aici într-o poemă neogreacă scrisă în dialectul cretan de Cornaro, poemă cunoscută sub numele de *Erotocrit*, care s-a bucurat de o largă circulație — în forma originală și în traduceri — în țările române[12].

Dar cea mai cunoscută dintre poeziile cu temă socială ale lui Boliac este *Sila*. Este o poezie mult mai unitară ca nivel artistic, fără ca acest nivel să se ridice prea sus. O casă îmbelșugată altădată a ajuns o biată colibă sărăcăcioasă la margine de sat, îngropată în valuri de zăpadă. Cadrul în care se vor petrece evenimentele e înfățișat în linii sumare, dar capabile să evoce tristețea și mizeria. Cadrul este sugerat de Lamennais care, în *Paroles d'un croyant,* dovedește preocupări asemănătoare. Dar în acest cadru dependent, Boliac desfășoară

o poveste independentă: feciorul fusese luat la armată și nici o știre nu venea de la el; fata pregătise ceva de mîncare pentru tatăl bolnav și era bucuroasă de bucuria pe care va avea-o el mîncînd; dar atunci vin dorobanții care le iau totul; fata este dusă cu sila la curte unde, timp de trei zile, coase așternutul de mireasă al fetei boierului. Și în vremea aceasta tatăl ei murea, iar mama se apropia de moarte în bordeiul pustiu și înghețat.

Cronologia ne împiedică să raportăm această poezie la celebrul *Cîntec al cămășii* al lui Thomas Hood, dar prin tema și atmosfera ce se desprinde dintr-însa, ea aparține aceleiași constelații poetice. Poezia lui Hood a avut însă reflexe și în literatura română, *Viața* lui Eminescu și *Nebuna* lui Coșbuc ne îndrumează în această direcție. Dar în timp ce Eminescu ironizează pe preotul bine hrănit, care predă celor flămînzi virtutea, în timp ce Coșbuc încheie cu sfatul: „Cu crucea-n mîini să pălmuiești / Pe domni, ca pe mișei", Boliac practică și de data aceasta sentimente creștine:

O, Doamne, fie-ți milă
De robi și de clăcași!

Poeziile înregistrate pînă acum fac parte din volumele din 1843 și 1847. În urma închisorii și exilului de la Poiana Mărului, poetul s-a cuminți t. Dar cumințenia lui este trecătoare și mai mult aparentă. Cenzura este nevoită să intervină și astfel numeroase scrieri ale sale au ajuns pînă la noi în forme de nerecunoscut. Iar atunci cînd cenzura oficială nu se aplica, se aplica totuși cenzura particulară. Articolul său analizat anterior, intitulat *Poezia* și publicat în *Foaie pentru minte* . . . a stîrnit revolta „așezătorului de slove", care refuză pur și simplu să tipărească unele pasaje care i se par că bravează morala publică.

Poezia cu temă socială va ajunge însă, după 1848, la explozii surprinzătoare prin îndrăzneala obiectivelor urmărite. Comisia agrară din 1848 căutase o soluție problemei sociale și ajunsese în cursul discuțiilor la unele formule revoluționare foarte înaintate. Ea făcuse ca anumiți termeni consacrați în sistemele economice să circule larg. Reflexe ale acestor preocupări întîlnim la fiecare pas în literatura vremii. Din operele lui Boliac semnalez numai poeziile *Clăcașul* (Paris, 1851) și *Se*

naşte sau se face omul, scrisă la Constantinopole în 1850. În cea din urmă poetul ajunge la încheierea că singurul care are dreptate este socialistul francez Prudhon, al cărui sistem se întemeiază pe ideea că proprietatea este o hoţie şi că organizarea societăţii trebuie să fie anarhică. *Clăcaşul*, poezia asupriţilor ce se pregătesc să reziste oprimării, se impune să fie cunoscută în primul rînd, pentru că ea este caracteristică unui întreg gen de literatură a timpului şi deschide perspective largi asupra poeziilor sociale ale lui Coşbuc şi Goga, — *Noi vrem pămînt* şi *Clăcaşii*. Finalul energic al poeziei lui Boliac diferă total de finalurile creştine din prima fază a poeziei sale sociale:

D-astăzi, munca e a noastră
S-o schimbăm pentru pămînt.
Mîncaţi voi ţărîna voastră!
Munca noi n-o dăm în vînt.
Şi, de vreţi s-aveţi cuvîntul,
De vreţi a vă domiri:
Este-al braţului pămîntul,
A-l lucra, nu a-l robi.

Piinea, fierul o rodeşte;
Tot cu fierul ne-o păstrăm;
Ea — i-a celui ce-o munceşte;
Trîntorilor n-o mai dăm.

Am afirmat mai înainte că exilul a cuminţit în parte pe poet, care ajunge la un moment dat să candideze la alegerile pentru Divanurile ad-hoc din 1857, întemeindu-se pe un program reacţionar: va susţine proprietatea, religia şi familia, al căror apărător se declară a fi fost totdeauna. Lumea uită cu uşurinţă; ea a uitat şi îndrăznelile revoluţionare ale lui Boliac şi a văzut într-însul numai pe luptătorul pentru Unirea Principatelor, un luptător energic şi cu merite incontestabile.

Figura lui Boliac se cere însă reactualizată. Pentru că, prin gîndirea sa în ordine socială, el este unul dintre cele mai înaintate spirite ale epocii, iar în ordine literară a realizat, fără ca opera sa să se ridice la nivelul marei arte, primul program romantic din istoria ideilor estetice la români.

NOTE ŞI BIBLIOGRAFIE

[1] Informaţii biografice asupra lui C. Boliac în Aron Pumnul, *Lepturariu...*, vol. IV, p. 291; D. Rosetti, *Dicţionarul contemporanilor*, 1898. Pentru perioada revoluţiei şi a exilului, C. Aricescu, *Corespondenţa secretă a capilor revoluţiunii române de la 1848*, Buc., 1874; I. Ghica, *Amintiri din pribegia după 1848*, Analele Acad. Rom., Mem. secţ. ist., seria III, tom. XVIII, mem. 7; *Corespondenţa* lui N. Bălcescu (*Opere*, IV, Buc., 1964). Caracteristică în cel mai înalt grad pentru temperamentul şi mentalitatea lui Boliac este scrisoarea pe care i-o trimite, în 1856, lui Cristian Tell, în problema repatrierii exilaţilor (v. *Documente şi manuscrise literare*, ed. cit., vol. I, p. 76—77 şi notele lui P. Cornea, p. 84—86). Vehementul „anticiocoism" se întîlneşte aici cu autoelogii nemăsurate, ce vizează nu numai omul, ci şi opera, asupra căreia autorul anticipează cu candoare judecata posterităţii; este vorba de serviciile pe care le-a adus ţării printr-„un manuscris gigantic, citat de acum în 20 de uvrajuri, care va fi piatra fondamentală a istoriei noastre". De observat că istoriei noastre îi era dat să-şi mai aştepte „piatra fondamentală", căci din manuscrisul gigantic, citat de acum în 20 de uvrajuri, Boliac n-a dat decît o primă parte (*Mémoires pour servir à l'histoire de la Roumanie (Provinces danubiennes). Premier mémoire. Topographie de la Roumanie*, Paris, 1856), într-adevăr bine primită în străinătate. O bună caracterizare psihologică a lui Boliac în articolul necrolog *Cesar Boliac*, semnat de N. Basarabescu în *Binele public*, III (1881), nr. 70. Informaţii generale în I. Nădejde, *Cezar Boliac*, în *Lumea nouă literară*, II (1895—96), nr. 27; Il. Chendi, *Portrete literare*, BPT, f.a. Noi date biografice şi date referitoare la activitatea politică, în: G. Călinescu, *Material documentar*, în *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, II (1953); * * *, *Cezar Boliac, luptător revoluţionar şi jurnalist progresist*, în *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, II (1953);

Ov. Papadima, *Precizări cu privire la familia lui Cezar Boliac şi începuturile lui literare*, în *Ibid.*, XI, nr. 1.

Studii monografice şi monografii: Paul Cornea, *Cezar Boliac sau romantismul în jiletcă roşie*, în *De la Alecsandrescu la Eminescu*, Buc., 1966 şi lucrarea (fundamentală) a lui Ov. Papadima, *Cezar Boliac*, Buc., 1966.

[2] Asupra activităţii publicistice a lui C. Boliac, v. supra, studiile şi monografia lui Ov. Papadima. O reabilitare a lui Boliac şi a poeziei lui dominate de „un daimon politic", pornind de la vocaţia publicistică a scriitorului — „cel mai strălucit ziarist dinainte de Eminescu" — încearcă I. Negoiţescu, *Istoria literaturii române. Cezar Boliac* (Din capitolul 10), în *Argeş*, VII (1972), nr. 9.

[3] Asupra activităţii arheologice a lui Boliac, Al. Odobescu, *Fumuri arheologice scornite din lulele preistorice de un om care nu fumează*, Buc., 1873. Nu este singura manifestare a lui Odobescu împotriva lui Boliac: în *Pseudokinegetikos* reproduce poezia *Cocheta bătrînă la oglindă*, ironizîndu-l, în notă, pe autor. O atitudine la fel de puţin clementă dovedeşte şi Maiorescu în *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867* şi în *Literatura română şi străinătatea* (1882). V. şi George Potra, *Cezar Bolliac numismat şi arheolog*, în *Cronica numismatică şi arheologică*, 1944, nr. 130.

[4] Ediţii: *Meditaţii şi poezii*, cu o prefaţă de P. V. Haneş, Buc., 1915; *Opere alese*, studiu introductiv de V. Adrian, Buc., 1950 („Clasicii români"); *Opere*, ed. A. Rusu, studiu introductiv G. Munteanu, vol. I—II, Buc., 1956 („Clasicii români"); *Pagini alese*, ed. A. Rusu, pref. G. Munteanu, Buc., 1959; *Despre literatură*, Buc., 1954 (Mica bibl. critică).

[5] Concepţia socială a lui Boliac în D. Popovici, *Santa cetate*, ed. cit.

[6] Concepţia literară a lui Boliac, în D. Popovici, *Cesar Boliac. Romantism şi socialism în definiţia poeziei*, în *Cercetări de literatură română*, Sibiu, 1944; P. Cornea, *Studiul cit.*

[7] Despre rolul ideilor doamnei de Staël în cristalizarea doctrinei romantice, A. Henning, *L'Allemagne de M-me de Staël et la polémique romantique. Première fortune de l'ouvrage en France et en Allemagne (1814—1830)*, Paris, 1929.

[8] Asupra operei literare a lui Boliac, D. Popovici, *Poezia lui Cezar Boliac*, în *Viaţa românească*, XXI (1929), vol. LXXX, nr. 11—12; Gh. Bulgăr, *Particularităţi de limbă şi stil în opera lui C. Boliac*, în volumul *Contribuţii la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea*, Buc., 1956; P. Cornea, *Op. cit.*

În legătură cu *Meditaţiile*, influenţa *Nopţilor* lui Young în Petre Grimm, *Traduceri şi imitaţii româneşti după literatura engleză*, în *Daco-*

romania, III (1924). G. Călinescu *(Istoria literaturii române...)* vede în *Meditații* influența lui Lamennais. Mai serioase sînt argumentele pe care le aduce Ovidiu Papadima *(Cezar Boliac*, capitolul *Începuturile literare)* împotriva tezei influenței lui Young, influență pe care tonul și atitudinile „byroniene" din *Meditații* par să o infirme. Criticul e de părere că *Meditațiile* sînt mai puțin rodul unei influențe literare directe, și mai mult expresia unei experiențe biografice și produsul unei atmosfere culturale (excelent reconstituită în monografia sa). Problema este rediscutată de Mihai Zamfir în lucrarea, deosebit de interesantă, *Proza poetică românească în secolul al XIX-lea*; capitolul *Un document preromantic: „Meditațiile" în proză ale lui Cezar Bolliac* aduce, pe lîngă o analiză de profunzime a operei, și o soluție convingătoare în problema „influențelor": „Dacă fraza cadențată a fost sugerată de Young (în variantă Le Tourneur), în schimb /.../ substanța poetică a textului se dovedește a fi prin excelență lamartiniană" (p. 134).

[9] Afirmația lui D. Popovici privind falsa cultură a lui Boliac relevată de epistola *La Maior Ion Voinescu II* este confirmată prin descoperirea, de către Paul Cornea *(St. cit.)*, a izvorului direct al epistolei în romanul *Stello* al lui Vigny.

[10] Dan Simonescu, *Cesar Boliac traducător din Ariosto*, în *Studii italiene*, VII (1940).

[11] Raporturile lui Boliac cu Th. Gautier și cu parnasienii în G. Călinescu, *Istoria literaturii române...*, p. 235.

[12] În afacerea Vernescu *(Pedeapsa cu moartea)* v. și rapoartele lui Billecocq în *Documentele Hurmuzachi*, XVII, p. 1017, 1021, 1027, 1028. Pentru tema Cephalus și Procris *(Ocna)*, v. D. Popovici, notele la ediția de *Opere* a lui Heliade, vol. I, p. 593.

GRIGORE ALEXANDRESCU

Grigore Alexandrescu a fost socotit vreme îndelungată drept un precursor al meditației eminesciene. Și prin anumite trăsături ale operei sale, el prevestește într-adevăr pe marele cîntăreț al Nirvanei.

Data nașterii sale este incertă; s-au dat, pe rînd, anii 1810, 1812, 1814[1]. Aparținea unei familii de mici boiernași și s-a născut la Tîrgoviște. Moartea timpurie a părinților l-a obligat să părăsească orașul natal și să-și caute un rost la București. Aici ajunge el în 1830 și este găzduit mai întîi la un unchi al său, părintele Ieremia, într-un beci sub scara Mitropoliei. Nu semăna cu palatele din basme locuința poetului, dar șederea aici este foarte importantă pentru el. Alexandrescu adusese de la Tîrgoviște serioase cunoștințe de limba elină, greacă modernă și franceză; cunoștea pe dinafară pe Anacreon și anumite opere ale tragicilor elini sau ale lui Racine. La Mitropolie își continuă lecturile în bogata bibliotecă de acolo. Despre această bibliotecă s-a vorbit cu o oarecare superioritate și cu o temeinică lipsă de informație. Biblioteca nu mai există azi, dar catalogul ni s-a păstrat și el ne arată pe de o parte bogăția ei, iar pe de alta excepționala importanță a operelor pe care le conținea.

La București frecventează însă și cursurile pensionului Vaillant, în 1831, iar după aceea cursurile de la Sfîntul Sava. Aici se împrietenește cu Ion Ghica, coleg de studii, și, prin intermediul acestuia, cunoaște familia Ghica, pe Iancu Văcărescu și pe Heliade Rădulescu. Vreme îndelungată petrece în casele unora sau ale altora — Băleanu, Ghica, Heliade, Cîmpineanu. Acesta din urmă îl determină să intre în armată și în 1834 îl întîlnim cu gradul de praporgic. Poetul are talentul de a-și

păstra gradul și în 1837, cînd părăsește, sau mai degrabă este nevoit să părăsească armata, după ce, ca militar, fusese nevoit să controleze autenticitatea documentelor oilor ce treceau Milcovul de pe un mal pe celălalt, la Focșani. Fără să fie amestecat propriu-zis în complotul lui Cîmpineanu, el este totuși arestat ca prieten al acestuia și nu scapă decît la stăruințele prietenului său Ion Ghica. Cu Ghica întreprinde, în vara anului 1842, o călătorie la mănăstirile din Oltenia, prilej de a da literaturii române mai multe meditații avîntate și un prețios memorial de călătorie.

Sub Alexandru Ghica are o funcție modestă; sub Bibescu înaintează pînă la gradul de șef de secție la Secretariatul de stat. În 1848 este mai degrabă partizan al revoluționarilor decît al revoluției; în 1859 luptă pentru unire. În această vreme este director al Ministerului Cultelor și, timp de șase zile, chiar ministru al acestui departament. În 1860 este numit membru în comisia centrală de la Focșani; acolo înnebunește. Cu întunecări și luminări succesive ale minții trăiește pînă în 1885.

Grigore Alexandrescu, care face parte în mod firesc din mica boierime în stingere, nu este un spirit revoluționar propriu-zis și progresul în care crede el este mai degrabă progresul secolului al XVIII-lea, al „Luminilor". Așa se explică participarea lui temperată la marile acte politice ale timpului, dar tot așa se explică și satira politică din unele scrieri ale sale.

Opera lui poetică a fost concentrată în volumele *Eliezer și Neftali*, 1832; *Poezii*, 1838; *Poezii*, 1842; *Suvenire și impresii, epistole și fabule*, 1863[2].

Problemele literare pe care le discută și autoritățile literare la care se raportează în anumite momente ne dau putința să urmărim concepția despre literatură a scriitorului, deși mărturiile sale în această ordine nu sînt excepțional de bogate. În cea mai mare parte, ele se concentrează în prefețele edițiilor din 1842 și 1847 și în epistolele către Voltaire, Donici și Văcărescu. Poetul se arată preocupat de problema geniului, de acea a creațiunii artistice, de existența modelelor literare, de imitarea naturii, de stil, de limba literară — și în toate aceste domenii el aduce soluții care oglindesc aproape întotdeauna educația clasică pe care o primise la școala de la Sfîntul Sava, unde studiase pe Boileau, pe Montesquieu și pe Voltaire.

Nu-l voi urmări pe scriitor în evoluția sa, ci voi detașa din operă numai cîteva aspecte indicate să pună în lumină ideile sale în ordine socială, arta sa și formele vieții sale afective și intelectuale.

Alexandrescu nu este numai un poet de talent, ci și un prozator înzestrat. E suficient să amintim numai jurnalul său de călătorie din 1842, cînd poetul vizita mănăstirile de peste Olt, în tovărășia lui Ion Ghica. Literatura de călătorii a fost un articol la modă îndeosebi în epoca romantică; nu trebuie să ne surprindă așadar faptul că Alexandrescu se lasă la rîndul său ispitit de modă. După mărturisirea proprie, memorialul a fost scris la îndemnul prietenilor, în primul rînd la îndemnul lui V. Alecsandri. Poetul moldovean este, se știe, unul dintre marii călători ai literaturii române, un călător ispitit în permanență de colorile speciale ale timpului și locului, un îndrăgostit de prezent. În opoziție cu el se ridică Bolintineanu: spirit mimetic cu poze grave, împiedicîndu-se în valurile unei istorii pe care n-a stăpînit-o niciodată cu putere, el împletește meditația în părul fluturat romantic, arborează la butonieră ca pe un stindard elegia izvorîtă din constatarea caducității lucrurilor omenești. Între ei doi se așază Alexandrescu, care aduce unele momente de înfiorare romantică în fața peisajului, dar care în general aplică întregului tablou lustrul raționalist al secolului al XVIII-lea.

Nu voi urmări opera în materialul ei, dar voi semnala unele trăsături de spirit ale poetului, a cărui *forma mentis* se descopere aici cu o libertate pe care nu o aflăm în alte scrieri. Opera izvorăște dintr-o inteligență suplă, capabilă pe de o parte să mînuiască ironia în forme ascuțite, capabilă pe de altă parte să sublinieze energic ideea progresistă. Alexandrescu este un tehnician al ironiei — poate prea elaborate uneori — dar un tehnician savant totuși. Vedeți bunăoară cum este înfățișat domnitorul Muteniei Vintilă Vodă, sau marele ban Nicolae. Uneori ironia izvorăște din deformarea voită a cuvîntului. Vorbind despre căsătoriile cu termen, scriitorul califică practicarea lor drept *furialism*, ceea ce înseamnă un fel de fourierism furios, fourierismul fiind cunoscut în Muntenia pe vremea aceea ca sistemul social care cerea amorul liber. Ironia aceasta se aplică uneori în sensul stabilit de literatura „Luminilor", ea capătă un aspect voltairian: călugării sînt convinși că Traian s-a luptat cu Mircea, pentru că Dum-

nezeu a putut învia pe Traian ca să lupte cu Mircea. Aceasta este o minune, crede scriitorul, dar cu minunile nu te poţi pune. Poetul arată pentru neamul călugăresc aceeaşi solicitudine pe care o arătase pe vremuri un alt voltairian român, Budai-Deleanu. Călugării, spune el, se oferă să se roage nu numai pentru viii care le dăduseră bani, ci şi pentru morţii acestora. Şi motivarea: „Noi aci n-avem nici o treabă şi putem să ne rugăm pentru dînşii". Tot atît de atent este scriitorul cu copacii care fac minuni, cu icoanele sfinte. Din veacul al XVIII-lea descinde şi imaginea prinţului civilizator pe care scriitorul o pictează rapid în paginile sale.

Dar, am amintit, memorialul este pătruns adesea de febra romantică. Ea se trădează nu numai în numeroasele momente de adoraţie — nu fără unele rezerve totuşi — a unui trecut ideal, ci şi printr-un viu sentiment al naturii. Pasajul în care se descrie răsăritul lunii la Tismana, moment ce va reveni de altfel într-una din meditaţiile poetului, este caracteristic în acest sens:

„Seara începuse a da obiectelor o culoare fantastică, dar în faţa noastră, spre răsărit, o lumină roşiatică vestea apropierea lunii; peste puţin o văzurăm licurind ca o stea depărtată, ca o făclie ce se aprinde în deasa întunecime a copacilor ce acoper muntele. Apoi un glob rubinos se văzu legănîndu-se printre frunzele desfăcute de vînt; şi înălţîndu-se puţin, aruncă o rază piezişă pe rămăşiţele unei zidiri ce se vedea pe coastă; apoi deodată arătîndu-se deasupra stejarilor celor mai înalţi ca pe un piedestal de verdeaţă lumină peştera sfîntului, turnurile mînăstirii, potecile tainice şi stîncile din faţă, în vreme ce o parte a pădurii —, rămasă în umbră, făcea să se audă un uiet fioros, asemenea cu zbieretul îndepărtat al hiarelor sălbatice.

Am văzut de multe ori răsărind şi apunînd luna, dar niciodată acea privelişte nu mi-a făcut atîta impresie. Tăcerea acestei cetăţi, unde răsărea odată zgomotul armelor; întinderea pustiului, singurateca lună ce se înălţa melancolică pe cîmpiile cerului mi se părea a înota în atmosferă ca un fanar aruncat pe nemărginirea oceanului; toate umpleau inima de melancolie şi deşteptau ideea unei vieţi petrecute în singurătate în sînul naturei".

Concepţie şi atitudini proprii secolului „Luminilor", admiraţia trecutului şi sentiment al naturii, toate acestea subliniază

dubla articulare spirituală a scriitorului, care va admira și imita pe Voltaire și Boileau, care va admira și va traduce pe Chateaubriand și pe Lamartine[3].

Trecînd la opera poetică, voi semnala în primul rînd acele scrieri care ne îndrumează către clasicism: epistola, fabula, satira[4]. Ne va opri mai puțin epistola intitulată *Viața cîmpenească*, care dă totuși poetului prilejul să arunce unele săgeți unor orînduiri sociale nedrepte. Voi aminti numai în treacăt epistolele către Iancu Văcărescu și către Donici, în care poetul stabilește un fel de artă poetică, dacă se poate vorbi de așa ceva la un scriitor ale cărui precepte sînt formulate dubitativ și puse sub cheia interogației. Ele trădează prin concepția și vocabula clasică pe elevul lui Vaillant și traducătorul lui Florian și Voltaire, un elev docil, care nu aduce erezii de gîndire.

Legată în general de poezia clasică, epistola adresată lui Cîmpineanu trădează și în amănunte frecventarea acelei poezii: poetul este preocupat să găsească vreun „fras nobil", ceea ce arată că în mintea lui stăruiau preceptele lui Boileau. Cu toate acestea, el declară categoric că nu intenționează să reia subiectele clasice, să întreprindă construcția unei noi epopei clasice; nu-l ispitește nici epopeea creștină, care i se înfățișează realizată îndeosebi în *Gerusalemme liberata;* nu vrea să laude

> pe vitejii fii ai vechii libertăți
> Care cu fierul în mînă pe zidul Sfintei Cetăți
> Pentru a unei cruci umbră în războaie au pierit
> Și ghirlanda veciniciei cu a lor moarte au dobîndit.

Și tot pe Tasso îl vizează în primul rînd pasajul următor:

> Turme de oi sînt mulțime însă încă n-am găsit
> Un păstor ca în idile, un cioban de pismuit
> Și nu știu cum, în vechime, atîți mari biruitori
> Părăseau avere, slavă și trăiau între păstori.

Evident, ideea îl putea solicita din direcții deosebite și prezența lui Florian în preocupările scriitorului român trebuie neapărat amintită în ordinea aceasta: deopotrivă de imaculați, păstorii și oițele acestuia vocalizau în aceeași cheie în paginile parfumate ale scriitorului francez. Dar cum Tasso este una

dintre preocupările poetului nostru la această dată, nu putem ignora faptul că opera la care el se gîndea mai înainte, *Gerusalemme liberata,* aducea și unele filoane arcadiene. Pentru că nu putem uita că, prin poema lui *Aminta,* Tasso este unul dintre creatorii acestui gen.

Epistola aduce o vedere realistă în descrierea peisajului monoton și sărac; tîrgul Focșanilor se întinde plin de dezamăgire în fața poetului. Spre a stimula interesul printr-o oarecare variație, el pune peisajul din opera sa în conflict cu cel din realitate. La răsărit de Focșani, departe, se înălțau

Niște munți, care cu slava cea pierdută se fălesc.

Natural, numai disperarea pustietății a conferit geografiei poetului atribute speciale. Dar el nu este mai puțin realist în prezentarea omului: nimfele pe care le întîlnește sînt desculțe și îmbrăcate în piei de oi, iar păstorițele, însoțite pretutindeni de ticăloșia lor, îți ridică pofta romanului pastoral. Ascuțișul satiric își face însă îndată apariția și el vizează slăbiciunile contemporanilor:

Mie-mi pare rău din suflet căci de aș fi nimerit
Ciobăncuțe cum văzusem într-o carte ce-am citit,
Ca un om ce din natură nu am fost aristocrat
Fără pierdere de vreme m-aș fi și amorezat.

Dar dacă poetul înțelege mai departe să satirizeze avariția și mărginirea minții localnicilor, preocupați numai să știe zilele lunii, dacă supune biciului ironiei superstiția adîncă în care înoată aceștia, el se găsește în aceeași sferă de preocupări afirmînd necesitatea examenului pentru ființele înzestrate cu conștiința demnității omenești:

Pentru ce? ăst cuvînt aspru, la auz supărător
Și de tulburări grozave lumii pricinuitor
Cuvînt vrednic de osîndă, care totdeauna-a fost
Ca un termen de himie la norodul acest prost,
Nu se zice p-aste țărmuri unde omul liniștit
Se îngrașă-n neștiință ca în veacul aurit.

Prin ținuta ei generală satirică, dar mai ales prin batjocorirea ignoranței și superstiției și prin afirmarea necesității examenului,

epistola se leagă de mentalitatea raționalistă a veacului precedent și constituie un moment important în dezvoltarea realismului critic în literatura română.

O problemă de laborator poetic personal pune scriitorul în epistola adresată maiorului Voinescu II. Voinescu aparținea aceluiași cerc politic și literar format în jurul lui Cîmpineanu și legăturile dintre el și Gr. Alexandrescu se explică în felul acesta. Voinescu îl îndemna pe poet către un hedonism temperat și înțelept: lăsînd la o parte grijile lumii, omul trebuie să caute ca măsură a tuturor lucrurilor plăcerea, pe care o poate avea stînd lungit frumos pe spate cu un ciubuc și disprețuind slava, socotită drept „nimica" drept „fum". Răspunsul poetului se impune să fie privit ceva mai de aproape și judecat prin raportare la răspunsul pe care Eminescu îl da în *Scrisoarea a II-a* unei întrebări opuse: de ce să mai scrii, este întrebat Alexandrescu; de ce nu mai scrii, este întrebat Eminescu. Alexandrescu scrie pentru că nu poate scăpa de tirania muzelor; nu poate scăpa de

> muze, de vechea tiranie
> De ale lor capriții, de-a lor cochetărie
> Care întotdeauna mi-au fost supărătoare
> Și pricini felurite de lungă întristare.

El scrie, deși își dă seama de completa inutilitate a poeziei în societatea în care trăia; personal, constată poetul, n-a avut nici un profit de pe urma poeziei, căci versurile lui nu au putut să șteargă un bagatel de datorie — creditorii nefiind făcuți să înțeleagă puterea armoniei; schimbînd însă tonul, el constată că poezia nu are virtutea de a schimba societatea: ea n-a putut impune societății un ideal moral, iar pe tirani nu i-a făcut și nici nu-i va face niciodată să-și iubească țara. Poetul afirmă astfel necesitatea organică de a scrie pe de o parte, iar pe de altă parte subliniază lipsa efectivă de eficiență a unei poezii, căreia i-ar dori un rol social. Ajuns pe aceste ape, Alexandrescu nu se poate împiedica să nu arunce o săgeată ascuțită împotriva necruțătorului său dușman, Heliade Rădulescu, al cărui nume nu-l amintește, dar a cărui persoană îl obsedează: și el ar fi fericit dacă ar putea scrie la poruncă o poezie despre „zguduiala" pămîntului, dacă ar putea face ode sugrumate și dacă ar putea cînta cu iadul cîntarea cea drăcească. Pasajul

viza poezia *Cutremurul* și mai cu seamă *Imn la dragoste,* în care Heliade cînta cutremurul din 1838 și mărinimia domnitorului Alexandru Ghica, precum și o poemă tradusă din Byron, *Cîntarea dracilor în ajunul potopului.*

Revenind la propria-i activitate literară, Alexandrescu ne dă el însuși tîlcul unora dintre fabulele sale, sub pretextul că alții ar fi dat acea interpretare: s-au văzut aluzii politice și critice personale în fabulele sale, spune el, gîndindu-se la evenimentele din 1840; stăpînirea s-a încredințat însă că gîndul său a fost curat și, de altfel, rolul cenzurii este purificarea gustului, continuă poetul pe aceeași linie ironică, subliniind ținta generală a atacurilor din fabulele sale — lucru necesar într-o societate care nu putea suferi critica și care înțelegea să apere scriitori ca Mumuleanu:

Tu știi ce am pățit-o, cînd am cercat a spune
Că versuri schilogite nu crez să fie bune
Și că deocamdată noi nu știm latinește.
Ura neîmpăcată, ce-n furia-i scrîșnește
A zis (ce urît vede a omului orbire!)
Că lupii, urșii, leii vorbesc de stăpînire;
Că lupul e cutare, ce judecă, despoaie,
Și ia după om pielea ca lupul de pe oaie.
. . . . . .
. . . . . .

În zadar și censura, de mine-neredințată,
Și alți cîțiva prieteni cu bună judecată
Mă apără în lume, le spun că au greșeală.
Că ei o țin tot una și zic că nu se-nșeală.
Mulțumesc astă dată și stăpînirei noastre,
Care nici vru s-asculte la vorbe așa proaste.
Altfel, zău, îmi e teamă, că-n loc de mulțumire,
M-ar fi făcut prieten, cu vre o monăstire,
Unde spălîndu-mi vina, prin post și nemîncare,
Mergeam în rai de-a dreptul și fără cercetare.

Am amintit cu un alt prilej *Epistola către Voltaire.* Ideea de a adresa o astfel de scrisoare unui scriitor mort i-a venit poetului român chiar de la Voltaire, care adresase două epistole celebre lui Boileau și Horațiu, amintite amîndouă de

Alexandrescu. Preocupările manifestate aici sînt complexe: poetul român face un proces de conștiință lui Voltaire, mai puțin pentru lupta lui împotriva religiei și mai mult pentru faptul că a osîndit poezia psalmilor, pe care totuși o apreciase un Racine, admirat de Voltaire, un Rousseau, disprețuit de el. Sub raport moral, scriitorul român îi atribuie gînditorului francez același rol pe care i-l atribuia și Cezar Boliac: asupra lui apasă răspunderea pentru slăbirea resorturilor morale ale societății moderne. În epistola către Horațiu, Voltaire se plîngea de scăderile limbii franceze și se îndoia de destinele ei. Ideea este recepționată de Alexandrescu, care stabilește între limba română și cea franceză distanța pe care Voltaire o stabilise între latina lui Horațiu și franceza epocii sale; el, Voltaire, a fost ajutat de veacul său, la naștere a găsit limba literară stabilită și stilul curățit. Altfel stau însă lucrurile în România, unde totul, începînd cu limba literară, este încă de creat. Voltaire cel nemulțumit cu starea de lucruri din literatura franceză este invitat să viziteze Parnasul român dacă vrea să aibă o idee de adevărata babilonie. Și totuși, cu ajutorul tuturor, multe s-ar putea crea cu ajutorul limbii române, care, ușoară și mlădioasă, are calități necunoscute limbii franceze.

Ceea ce caracterizează epistola lui Alexandrescu este, în primul rînd, lipsa unei axe unice de-a lungul căreia să se miște întregul material poetic. Unitatea — o unitate relativă — este realizată numai de faptul că diferitele idei sînt provocate de personajul căruia i se adresează, dar succesiunea acestor idei se face după legi foarte capricioase, care nu impun cu necesitate concentrarea și subordonarea, ci cultivă juxtapunerea. Lipsite astfel de o agregație subterană în straturi adînci, adeziunea lor reciprocă se realizează pe cale exterioară, prin supunerea la aceeași presiune a spiritului satiric, ironic. Și în ordinea aceasta, ca și atunci cînd scriitorul pledează pentru dreptul liberului examen sau cînd luptă împotriva superstiției, rebeliunea sa descinde din fronda marelui poet francez. Un singur exemplu, pe care-l desprind din aceeași epistolă către Horațiu, ne arată valențele revoluționare ale operei acestuia:

> Quoi donc! un vil mortel, un ignorant tondu,
> Au chevet de mon lit viendra, sans me connaître,
> Gourmander ma faiblesse et me parler en maître!

Ne suis-je en droit de rabaisser son ton,
En lui faisant moi-même un plus sage sermon?

În felul acesta, epistola lui Alexandrescu, care aduce cu sine și unele reminiscențe din scrierile lui Boileau, este însuflețită îndeosebi de spiritul ce se desprinde din scrierile lui Voltaire.

Dacă epistola se caracterizează printr-un susținut nerv satiric, era firesc lucru ca Grigore Alexandrescu să fi cultivat și satira propriu-zisă. În unele împrejurări aceasta este de o surprinzătoare violență de limbaj, cum este cazul cu *Confesiunea unui renegat*, adresată lui Heliade ca un răspuns întîrziat la satira acestuia, *Ingratul*. De altfel, lupta cu Heliade s-a desfășurat pe planuri diferite și cu arme diferite și ea a durat pînă la moartea, în 1872, a autorului *Ingratului*. Nu în acest sector va trebui însă să căutăm meritele de scriitor satiric ale lui Grigore Alexandrescu; legate prea mult de date personale, scrierile amintite sînt mai presus de orice cazuri ilustrative pentru satira personală — după nomenclatura clasică. Aceeași este situația și cu *Răzbunarea șoarecilor sau moartea lui G. Sion*, care are mai degrabă aspectul unei anecdote, decît acela al unei satire. Acolo însă unde poetul privește pe individ ca reprezentant al categoriei, acolo unde el se ridică la generalitate, loviturile sale merg sigure și cu mare efect. În situația aceasta se prezintă cele două satire cunoscute ale lui Alexandrescu, *Satiră. Duhului meu* și *O profesiune de credință*. Punctul de plecare al celei dintîi se află în satira adresată de Boileau *A mon esprit*, dar scriitorul român prinde din primele cuvinte atmosfera locală, societatea locală cu viciile ei, care pot fi imaginate însă cu ușurință cu o valoare generală. În examenul de conștiință care și-l face, scriitorul se declară neexperimentat în arta de a se purta în societate: nici jocul de cărți, nici dansul, nici modularea sentimentală a complimentului către doamne, nimic din acești gîndaci paraziți ai spiritului nu i-au fost dăruiți poetului. El știa din copilărie pe dinafară povestea lui Alexandru Macedon și pe aceea a lui Arghir, iar mai tîrziu declama cu ușurință *Meropa și Atalia;* știe tot atît de bine pe de rost hoțiile calificate de tribunale drept dreptate, știe cîte versuri rele există în poezia română și cîți sfinți sînt în calendarul român. Este adevărat că uneori spune o vorbă potrivită; dar cele mai adesea vorba lui este făcută să supere „persoane însemnate" și chiar, lucru de neiertat, și „dame de-

licate", „contese ideale", pedante și prețioase. Așa stînd lucrurile, era firesc ca unul sau altul să creadă că toate vorbele rele scornite pe seama lor au pornit de la el, de la poet. De aceea, atrage Alexandrescu discret atenția, poetul ar face mai bine să ia seama și, în loc să critice greșelile străine, să le batjocorească pe ale sale. Și această batjocură o poate realiza el învățînd

danțul, vistul și multe d-alde alea.
Iar de vrei să faci versuri, ia pildă de la Pralea.

Încheierea lărgește astfel cîmpul unde se exercită spiritul satiric al poetului, care asociază trecutul prezentului.

Satira debutează în forme dialogate și se continuă în felul acesta; dar dialogul extern dintre poet și o damă foarte învățată la jocuri se transformă îndată într-un dialog interior, în desfășurarea căruia poetul lasă adeseori nedisociate elementele combătute. În felul acesta, batjocura exploatează și domeniile luminate și pe cele umbrite și mai cu seamă lasă impresia unei masive rezerve care să se aplice tuturor situațiilor ce s-ar putea ivi în viitor. Ochiul scriitorului se arată apt să prindă aspectele ridicole ale vieții de societate și recurgînd, în expunerea lor, la forma dialogată, el imprimă satirei o mișcare puternică, desfășurată într-o progresie rapidă.

Monologul este pus la contribuție în cealaltă satiră care ne va preocupa, *O profesiune de credință*. Dacă prima dată poetul batjocorea nimicurile vieții sociale, de data aceasta atenția lui este fixată asupra vieții politice, care în începuturile ei constituționale în Țara Românească se desfășura sub constelația demagogiei. Sub raportul acesta, satira lui Alexandrescu trebuie încadrată în comedia politică a timpului, în special în aceea a lui Vasile Alecsandri și judecată prin raportare. Candidatul lui Alexandrescu este tăiat din altă stofă decît Conu Leonida, eroul lui Caragiale bunăoară. În cercul lui restrîns social și mintal, conu Leonida este un teoretician al democrației și al republicii, cu orientări fanteziste în lumea sistemelor și raporturilor diplomatice internaționale. Candidatul lui Alexandrescu este un adînc cunoscător al stărilor de lucruri, capabil să beneficieze de orice schimbare de ordin politic, capabil să transpună în sfera legității și să argumenteze pînă la convertirea lor în merite naționale și umanitare pungășiile cele mai

calificate. Devotamentul lui pentru cauza națională este incontestabil, supunerea la lege este tot atît de totală ca și devotamentul pentru binele general, în schimbul căruia el n-a urmărit decît un beneficiu neinteresat. Statele de serviciu în trecut garantează acțiunea viitoare: este pentru unire, căci mărindu-se pămîntul lefile vor crește; este împotriva domnitorului străin, care neștiind românește nu va avea înțelegere pentru slăbiciunile românești. Este contra domniilor ereditare pentru că legea veche dădea dreptul tuturor să fie domni și nici el n-ar fi fost exclus; admite autonomia și pentru țară, dar o vrea și pentru el și, în cele din urmă, este împotriva formei constituționale, deoarece el nu vede necesitatea ca actele guvernului să fie discutate în parlament — nu de altceva, dar s-ar pierde prea multă vreme cu astfel de discuții. În urma acestei concentrări în sfera intereselor proprii, încheierea nu putea fi decît aceea a unui bandit de mare stil:

Dacă-mi veți cădea pe mînă

le spune el alegătorilor, avertizîndu-i prin tonul cu care expresia se cere pronunțată ce li se va întîmpla atunci.

Tema dezbătută de Alexandrescu aici a fost tratată și de alți scriitori români, dintre care îl amintesc pe Cezar Boliac cu satira lui, *Un vis în Carpați*. Divanul ad-hoc, în lucrările pregătitoare pentru strîngerea lui, a fost un prilej rar de discuții satirice. Se dovedea astfel din începuturi cît de puternică avea să fie febra politică a poeziei române. Alexandrescu prinde momentul acesta, dar ochiul său se fixează pe planuri sufletești adînci. Adîncită în deprinderi orientale, societății românești i se propuneau forme occidentale de viață politică. Și satira lui ne arată societatea nu în tendința ei de purificare și de încadrare în noile forme de viață, ci în efortul de a adapta această nouă formă vechilor deprinderi. Este momentul prim de reînnoire a mentalităților; cu toată caricaturizarea lor, personajele lui Caragiale prezintă momentul următor, acela al dorinței sincere de adaptare, dar și al incapacității de adaptare.

Voi trece peste cele două satire ale lui Alexandrescu *Cometei* și *Răspunsul cometei;* ceea ce caracterizează aceste două satire este umorul ușor, atît de ușor încît te face să treci peste cruzimea adevărurilor dezvăluite de poet, care le-ar așeza în rîndul celorlalte creațiuni ale sale în acest gen.

Satira lui Alexandrescu se realizează astfel masiv numai în cele două opere studiate, *Satiră. Duhului meu* și *O profesiune de credință*. Ea este prezentă însă în nenumărate alte scrieri ale sale, îndeosebi în epistole; dar fie că este vorba de o operă care să respecte puritatea genului, fie că avem numai note dispersate într-o parte sau alta, ceea ce caracterizează pe Grigore Alexandrescu ca poet satiric este umorul uneori, ironia ascuțită alteori și batjocura crudă fermentînd dedesubtul unuia și alteia întotdeauna. Liricul resemnat din meditații nu putea ajunge nici în satiră la un ton puternic înstrunat, la vehemență[5]. În registrul acesta se va înscrie mai tîrziu satira lui Eminescu; dar Eminescu aducea o adîncime de sentiment necunoscută lui Gr. Alexandrescu, ale cărui elanuri afective au fost cele mai adesea împiedecate în desfășurarea lor din pricina raționalistului scrutător, sălășluit în adîncul sufletului său.

Alături de satiră și epistolă, cultivate cu strălucire de Alexandrescu, opera acestuia trădează un interes foarte puternic pentru fabulă[6]. Alexandrescu este, incontestabil, cel mai de seamă fabulist al nostru în secolul trecut și, prin cîteva creațiuni ale sale în acest domeniu, el va rămîne una dintre marile figuri ale genului.

Ediția din 1832 aducea și cîteva fabule: *Vulpoiul predicator, Privighetoarea și păunul, Măgarul răsfățat, Papagalul și celelalte păsări, Catîrul ce-și laudă nobilitatea*. Cu excepția celei de a treia și a ultimei, care sînt împrumutate din La Fontaine, celelalte fabule descindeau ca temă din universul fabulelor lui Florian. Cum același volum aducea și traducerea povestirii *Eliezer și Neftali*, ne dăm seama de locul important pe care Florian îl ocupă în realizările literare ale lui Alexandrescu în această perioadă. Lipsa de originalitate a scriitorului în ordinea aceasta nu trebuie să surprindă pe nimeni. Deși nu era chiar la începutul său, genul acesta nu avusese totuși un trecut prea îndelungat în literatura română, fapt care ar putea explica o mai strînsă dependență de texte străine. Să ne amintim de situația fabulelor lui Dimitrie Țichindeal: ele erau împrumutate de la un capăt la celălalt din Dositei Obradovici. Am greși însă dacă am socoti că scriitorul român a copiat o operă originală: însuși modelul său era larg tributar unor scriitori anteriori, printre care se impune să amintim pe Esop, La Fontaine, Lessing. În nici un alt gen literar, după cum am mai subliniat cu alt prilej, imitația nu a fost practicată mai din plin

ca aici. Dacă avem în vedere pe cel mai strălucit reprezentant al genului, La Fontaine, constatarea pe care o facem este că scriitorului îi lipsește cu desăvîrșire originalitatea; subiectele tratate de el se află toate la scriitorii anteriori, la indianul Bidpai, la frigianul Esop sau la romanul Phedrus. În opera aceasta originalitatea nu trebuie căutată așadar în invenţiunea subiectului. Dar, pe datele moștenite, fiecare scriitor își poate exercita talentele proprii și într-un anumit sens s-ar putea spune că nu există probă mai draconică decît aceea a fabulei, deoarece aici comparația se impune imediat și cu necesitate. Dintre modelele pe care Alexandrescu le-a urmat, de o atenție particulară ar trebui să se bucure La Fontaine. Într-adevăr, chiar atunci cînd tema era împrumutată de aiurea, fabulistul român rămîne totuși dator marelui poet francez prin anumite elemente de tehnică artistică. Pentru cine privește de aproape fabula lui Grigore Alexandrescu în lumina acestor date, dependența ei, ca tehnică a genului, de fabula lui La Fontaine este evidentă. În primul rînd, vom aminti că însuși poetul divulgase sensul politic și loviturile satirice din anumite fabule ale sale, fapt care îi dăduse prilejul unor îndelungate meditații în închisoare și îl pusese de mult timp sub ochiul vigilent al poliției de stat. Aluzia satirică — voalată cît mai puternic — este însă tocmai o caracteristică a genului, a cărui înflorire este condiționată în general de regimurile severe de despotism și de interzicerea cuvîntului liber. La Fontaine este însă prezent și în altă ordine, în dispoziția dramatică a materialului și, într-o oarecare măsură, în arta narațiunii. Ceea ce trebuie să subliniem însă cu prilejul acesta este faptul că în forme consacrate poetul cuprinde o puternică realitate românească. Fabula lui se hrănește din viața socială și politică locală, vizează situații, în primul rînd situații politice, caracteristice stărilor de lucruri de la noi din acea vreme.

Cea dintîi dintre fabulele amintite, *Vulpoiul predicator,* aduce o putere de mișcare a materialului necunoscută originalului. Aceasta se realizează într-o oarecare măsură prin adaptarea metrului poporan, cea ce face ca ideea să se desfășoare în cadențe rapide și lipsite de accidentare. Același vers îl adoptă poetul și în alte fabule ale sale din această vreme și izbutește, pe calea aceasta, să creeze un aer familiar nou în jurul unor teme importate. *Privighetoarea și păunul,* în care privighetoarea își plînge durerea către Echo, accentuează notele mi-

tologice existente și în originalul lui Florian. Diluînd uneori și concentrînd alteori, Alexandrescu se depărtează de modelul său, lipsindu-se astfel de unele caracterizări de amănunt surprinzător de pregnante: păunul, care în fabula franceză era „maître et sultan de ce canton", devine la Alexandrescu un „domn" lipsit de culoare („domn era într-acel loc"). Caracterizarea lui Florian pornea de la o imagine vizuală: cu coada lui umflată, păunul amintea șalvarii unui sultan. Și îndepărtînd caracterizarea, Alexandrescu trădează astfel receptivitatea lui limitată față de datele vizuale ale artei figurației — notă pe care am surprins-o și în alte părți din opera sa și care explică temperarea relativă a elementului descriptiv al acestei opere.

Nu voi insista asupra celorlalte fabule ale acestei colecții, care aduc aceeași versificație și aceeași fidelitate față de textul străin, cu unele caracteristice excepții. Un lucru care se cuvine însă să fie semnalat este că fabula lui Alexandrescu e lipsită în general de pasajul final cuprinzînd morala. O excepție face fabula *Măgarul răsfățat*, care concentrează în final, sub formă de morală, lunga dizertație cu care La Fontaine își începe opera, *L'âne et le petit chien*. Florian însuși lipsea fabulele sale de acest final moralizant și, sub influența lui, Alexandrescu supune aceluiași tratament și fabulele care, în original, îl aveau. Înlăturînd explicarea și redînd caricaturizat anumite trăsături ale originalului („l'âne" e tradus prin „Măgar mare"), fabula lui Alexandrescu capătă un aer anecdotic foarte pronunțat.

O fabulă cu certe intenții politice este *Lebăda și puii corbului*, apărută în colecția din 1838. Politică de asemenea este și fabula *Toporul și pădurea*, care s-a bucurat de o atenție specială în critica și istoria noastră literară. Regretatul profesor Bogdan-Duică urmărea originea acestei fabule în literatura ebraică, în Talmud, sau în Midraș, de unde poetul român ar fi recepționat-o pe cale orală. Un izvor mai apropiat este însă fabula lui La Fontainte intitulată *La forêt et le bûcheron*, care, din aceeași anecdotă, scoate aceeași învățătură ca și poezia română. Fabula politică a lui Grigore Alexandrescu a fost văzută numai încadrată în lupta naționalistă a generației sale și militînd pentru obiectivele acestei lupte. Este timpul să se treacă peste aceste limitări și să se sublinieze datele mari, datele permanente care ne vor arăta la fabulistul român un spirit solicitat de probleme care depășesc timpul său și mediul său și care constituie axa însăși pe care se desfășoară lupta politică. Așa

este cazul cu *Mierla și bufnița*, fabulă în care se pune în lumină, între altele, interesul guvernelor despotice de a ține popoarele în ignoranță:

Mulți zic că neamul nostru nu este încă-n stare
Ca altele, să facă cercări de-naintare
Că-nvățătură adîncă, idei, filosofie,
Sînt prea vătămătoare l-a lui copilărie.
Declamația aceasta, pompoasă, îngîmfată,
De vreți, poate să fie despoților iertată:
Numai lor le e bună a unui neam orbire,
Căci nu-l lasă să-și vadă a sa nenorocire,
Dar în gura acelor ce-o zic pe din afară,
Sau e o nerozie, sau este o ocară.

Așa este cazul cu *Elefantul*, în care poetul își exprimă dorința de a vedea odată pe lupi mîncați de oi, ceea ce însemnează pe conducătorii asasini mîncați de mulțimile păstorite de aceștia:

Ah, cînd o să ne vie
O zi de bucurie,
Zi foarte așteptată
Și scumpă în nevoi,
Ca să vedem odată
Pe lupi mîncați de oi?

Sînt împrejurări cînd fabula politică se amplifică printr-o fabulă socială sau chiar de caracter. Așa este cazul cu *Mierla și bufnița* sau *Corbii și barza*, așa este cazul mai ales cu *Oglinzile*, în care sînt vizați oamenii fericiți în ignoranță, temători de furtună, adică de revoluții, care pun în circulație idei noi. Dintre fabulele cu caracter social voi aminti numai *Mielul murind*, care ilustrează proverbul „spune-mi cu cine te însoțești, ca să-ți spun cine ești". *Dreptatea leului* după *Animalele bolnave de ciumă* a lui La Fontaine ilustrează proverbul că cel tare are totdeauna dreptate. Puterea de dramatizare a autorului se reliefează și în cazul acesta; personajele sînt văzute nu în calitățile pe care le-au desfășurat cu prilejul acelui război, ci în caracterele lor generale. În narațiunea preci-

pitată se culeg în fugă, cu un aer neglijent, trăsături ironice: vulpea se zbate să moară oftînd după curcanii „ce încă i-au scăpat"; maimuța este o vestită ghicitoare care

proorocea
Întîmplările toate după ce se trecea . . .

Arta satirei în fabula lui Gr. Alexandrescu constă în săgețile izolate, pornite din loc în loc și care acidulează narațiunea. Satire de caracter sînt și *Elefantul*, care arată cum stau lucrurile într-o împărăție unde conducătorul e prost, și *Cîinele și cățelul*, și *Pisica sălbatică și tigrul* și *Lupul moralist* și *Vulpea liberală* — sau opoziția înecată cu osul — și *Boul și vițelul*. Alexandrescu dă impresia că pornește fără să poată disocia complet domeniile, că materialul de simbolizat păstrează sensul propriu într-o măsură așa de mare încît se revarsă peste cadrul formei ce simbolizează. Un bou ca toți boii, puțin la simțire, dă prilej poetului să se îndoiască imediat: „Un bou în post mare? Drept, cam ciudat vine". Dar Alexandrescu găsește imediat salvarea în generalizare; faptul este mai puțin neobișnuit decît s-ar părea și el se explică prin zicătoarea binecunoscută: „decît multă minte, mai bine un dram de noroc". În continuare însă, evoluția sufletească a parvenitului este prinsă în liniile ei caracteristice și la fel și ceea ce s-ar putea numi drama sufletească a vițelului. Impresia aceasta de nedisociat, de incompletă realizare a alegoriei, face ca sensul fabulei să fie atît de transparent, încît învățătura finală să devină cu totul inutilă. Și de aceea poetul s-a dispensat de ea.

Incercînd o repede înregistrare a trăsăturilor caracteristice lui Grigore Alexandrescu ca fabulist, ne va surprinde în primul rînd varietatea preocupărilor: fabulă politică, socială și de caracter; unele au valoare ambiguă, altele dovedesc remarcabile calități narative, combinate cu o deosebită putere de plasticizare. O trăsătură fugară, făcută cu aerul cel mai neglijent, e în măsură să dezvăluiască trăsătura particulară a personajului: lupul are postavul de manta din blana oilor; măreața prostie a elefantului permite lupului să ia numai cîte o blană de pe o oaie. Una dintre calitățile narațiunii lui Alexandrescu este concentrarea, o calitatea care îl deosebește de Heliade, care-și dispersează povestirea în digresiuni. Alexandrescu recurge și el la unele digresiuni, dar acestea sînt numai aparent digresiuni; privite de aproape, ele au o funcțiune bine

precizată și dovedesc o puternică intuiție artistică. La fel, dramatismul acțiunii rezultă în parte din caracterele puternice ale personajelor, fapt evident în fabule ca *Dreptatea leului* sau *Cîinele și cățelul*. Satira subsumată elementului de fabulă se manifestă în trăsături fugare, dar puternice; vulpea moare oftînd cu regretul curcanilor care rămîneau încă vii.

Am remarcat lipsa moralei finale la multe din operele publicate de Alexandrescu sub titlul de fabule. Faptul acesta se explică uneori prin transparența totală a sensului inclus în alegorie; alteori însă, el lipsește opera de caracterul propriu fabulei, o face să rămînă într-un punct intermediar pe calea ce duce către fabulă — din care reține anecdota fără să-i poată da transfigurarea alegorică.

Tema se împrumută, tehnica se învață. Faptul acesta nu înseamnă însă imitație totală. Împrumutînd tema și învățînd tehnica, cineva poate da creațiuni moarte, fabricate de serie. Este cazul lui Sion, a cărui colecție intitulată *101 fabule* aduce 101 cadavre literare de esență franceză, drapate în giulgiul tehnicii literare franceze. Pornind de aici însă, Alexandrescu creează sentimentul de viață. Iar prin puterea lui de a recepționa datele realității locale și de a ridica aceste date în domeniul artei, Alexandrescu este unul dintre precursorii realismului în literatura română. Vom vedea mai tîrziu că unul dintre punctele de plecare ale acestui curent în poezia română trebuie căutat în satiră, în epistola cu trăsături satirice și în fabulă. În acest domeniu se concentrează în primul rînd și contribuția de precursor al realismului a scriitorului ce ne preocupă.

În cea mai mare parte a ei, poezia lirică a lui Alexandrescu prezintă un caracter meditativ pronunțat, fie că meditația este determinată de date personale (ca în *Miezul nopții* sau *Adio. La Tîrgoviște)*, fie că este determinată de date naționale sau umanitare. Caracterul acesta meditativ ne întîmpină în erotica lui și, natural, în poezia cu caracter religios. Prin concepția lui, volumul din 1832 se lega în egală măsură de clasicismul secolului al XVIII-lea și de romantism; de Florian, din care traduce nu numai *Eliezer și Neftali,* ci și unele fabule, dar și de Byron și Lamartine. Din Byron traducea *Adio lui Lord Byron la soția sa,* iar din Lamartine *Întristare* și *Fluturele*[7].

În forma pe care o are la această dată, poezia originală desfășoară o tonalitate minoră, dar ea se asociază acestei stări de sentiment cu anumite reminiscențe clasice. Poeții continuă încă să fie socotiți „ai lui Apolon fii", și din aceeași mitologie desprinde Alexandrescu legenda Procnei și numele lui Orfeu, Pluton și Cerber. Toate elementele acestea convenționale sînt concentrate în poezia *Miezul nopții*, poezie în jurul căreia plutește o atmosferă nedecisă de romantism și preromantism. Ea a crescut din aceeași stare sentimentală ca și *Adio. La Tîrgoviște* și se localizează ca și aceasta pe punctul de intersecție a lirismului intim cu meditația filozofică, acolo unde cu vremea poetul avea să întemeieze pe propria durere constatarea durerii universale. Vom remarca însă că în forma ei primă poezia *Miezul nopții* subliniază ostentativ incidentul biografic ce i-a dat naștere și apare în felul acesta într-o mai mică măsură supusă prelucrării poetice: poetul dă informații precise, el plînge moartea tatălui, a mamei. Trei ierni au trecut de la moartea lor și acum, precizează el mai departe cronologia, „a patra primăvară" se grăbește să vină. Tactul inițial subliniază însă valorile externe, de cadru: zidurile cetății în liniștea senină a nopții, orizontul ce se populează de făcliile stelelor și luna, încărcată de cugetări, care se arată pe cer. Peisajul nocturn ispitește ochiul poetului, dar acest peisaj nu se realizează în trăsături distincte, ci există numai prin datele lui generale — dealuri, cîmpie — o generalitate care interzice propriu-zis închegarea unui cadru finit ca orice cadru. Și sufletul poetului se simte ispitit să sfarme cadrele finite ale existenței. Purtat pe aripi de un foc sfînt, el se așază la „poarta de vecie", atras de mirajul eternității. În schițarea acestei tendințe de evadare din existență, hiperbola zboară cu aripi largi:

Puține sînt la număr acele lumi de stele,
Mărimea lor e mică d-oi vrea să socotesc,
Să fac asemănare cu chinurile mele
Să spui cu ce răstriște pe urmă mă gonesc.

Versurile sînt departe de a fi impecabile, dar ele sînt caracteristice pentru tendința ce animă întreaga poezie.

Aceeași colecție aduce și poezia *Adio. La Tîrgoviște*, în care poetul realiza dintr-o singură lovitură cîteva dintre cele mai

adînci vibrații ale lirismului său. Strîns legată de *Miezul nopții, Adio. La Tîrgoviște* duce mai departe procesul de dizolvare sentimentală din prima: acolo era vorba de ziduri despre care nu ni se spune dacă sînt ruinate sau nu; aici poetul aduce în scenă de la început „ruinuri" sub care se ascunde slava strămoșească. Și toată partea primă a ei se organizează pe ideea de ruinare, de prăbușire, repetînd, ca temă și izvoare de inspirație, *Ruinurile Tîrgoviștei* a lui Vasile Cîrlova: mărimea trecutului a ajuns azi o ruină și o umbră peste care pigmeii zilelor noastre își poartă nimicnicia. Spiritul poetului este însă solicitat de fantastic și el, care avea să învieze umbra lui Mircea, ne dă cu acest prilej o anticipație:

Dar cine se aude? și ce este ăst sunet?
Ce oameni sau ce armii și ce repede pas?
Pămîntul îl clătește războinicescul tunet;
Zgomot de taberi, șoapte, trece, vîjîie-un glas.

Al doilea moment aduce îndepărtarea de tema ruinelor; părăsind mormintele încărcate de amintiri, poetul caută un refugiu în sînul naturii. Alexandrescu nu detașează însă nici de data aceasta un peisaj determinat, asupra căruia să se aplice puterea lui de descriere; natura lui concentrează elemente disparate, a căror funcțiune este să sugereze perspective vaste. Al treilea moment reia tema din *Miezul nopții,* pe care o expune concentrat și cu estomparea notei biografice. Nu mai este vorba de tatăl sau de mama răpiți de moarte, ci numai de suvenirul ființelor iubite care

Va fi la al meu suflet în veci înfățișat;
Ca frunzele aduse de vijelii pornite
La vechea lor tulpină, ce-odată le-a purtat.

Suflet agitat — se definește poetul. Și în universala lipsă de înțelegere ce-l înconjoară, limanul lui de împăcare cu lumea și cu sine este mormîntul, către care el se îndreptează cu gesturile consacrate de ritualul romantic:

Puiu mîna p-a mea frunte...
.....iau lira și mă duc.

În datele ei fundamentale, poezia exploata același moment ca și *Miezul nopții*. Pasajul inițial, acela în care el schițează tema ruinelor, cădea astfel în afara fluxului liric al poeziei și era eliminat de el. Conștient de faptul că cea de a doua poezie dubla pe cea dintîi, Alexandrescu o elimină din edițiile supravegheate de el la București (1838, 1847). Nu reapare decît în ediția dată de Donici la Iași în 1842 și în ediția definitivă dată de Alexandrescu în 1863, deci la o dată cînd spiritul său nu mai putea exercita un control riguros.

Ediția din 1847 aduce însă poezia *Miezul nopții* într-o formă nouă, rezultată din eliminarea balastului de biografie prozaică al variantei prime și din contopirea cu *Adio la Tîrgoviște*. Pentru că în această nouă organizare ea este una dintre cele mai puternice poezii ale lui Alexandrescu, ne vom opri cîteva momente asupra ei.

Prima observație pe care o vom face este că poetul accentuează elementele de disoluție: zidurile din prima variantă au devenit aici ruine și în tăcerea inspirată a nopții luna inspiră „gînduri religioase", care pot fi gîndurile sfîrșitului ineluctabil, ale morții. Strîns legat cu aceste preocupări, sentimentul solitudinii se țese pe anumite repetiții și simetrii:

> Cînd tot doarme în natură, cînd tot e liniștire,
> Cînd nu mai e mișcare în lumea celor vii...

și culminează subliniind izolarea desăvîrșită a poetului, a cărui gîndire tristă privegheză

> Precum o piramidă se-nalță în pustii.

Poetul crede necesar să dea o motivare tristeții sale și, receptată în straturile ei cele mai generale, nota biografică ne fixează încă atenția. Dar ceea ce se desprinde cu putere din întreaga poezie este elocventa economie a expresiei care disciplinează în sens clasic pletoasa elegie de mai înainte. Efuziunea sentimentală romantică n-a fost încă definitiv înlăturată, dar în jungla lamentațiilor anterioare a intervenit o forță nouă, care înlătură și disciplinează, care balansează ideea și simțirea în emistihuri sau stihuri succesive, dîndu-i oarecum aspectul mecanizat al unui act oficial:

Lăsat străin în lume, lipsit de orice bine,
Văzînd că nu-mi rămîne plăcere pe pămînt
Văzînd zilele mele de suferință pline...

Și aici poetul caută un corespondent în natură pentru stările sale sufletești; dar peisajul ce se desfășoară sub ochii noștri este plin de soare, de verdeață, de fericire; el se întinde imens către cerul luminos și către orizontul limpede. Este o natură care invită la viață largă și fericită și care, din această pricină, ar putea să pară dușmană poetului. Acestuia nu-i rămîne decît să se adîncească în propria lume sufletească, să-și exploreze durerea proprie. Nu este totuși opoziția afirmată dușmănos în *La maison du berger* a lui Vigny, ci mai degrabă constatarea existenței pe axe divergente. În mijlocul naturii care-și trăiește fericirea ei impasibilă față de durerea omenească, poetul român nu fîlfîie stindardul demnității umane, așa cum făcea Vigny, el se retrage dezarmat de pe scenă, convins, ca Lamartine sau Young, că singura liniștire este liniștirea din urmă, mormîntul.

Două tendințe divergente și-au disputat întîietatea în cursul elaborării îndelungate a meditației. În necesitatea ei de motivare a stărilor sufletești, poezia ancora în finitul cauzalității umane și restrîngea în felul acesta orizontul; dar dincolo de aceste date, stările de sentiment se desfășurau cu propensiuni către infinit: peisajul lui Alexandrescu nu este notat în dimensiunile lui limitative, ci schițat în linii neprecise, flotante, indicate să sugereze imensitatea, sau, cum este cazul cu *Adio. La Tîrgoviște*, caută să concentreze această imensitate într-un spațiu restrîns. El ajunge în felul acesta la o construcție compozită, în care fiecare element își păstrează elocvența lui particulară și solicită spiritul în direcție proprie, izbutind să dizolve linia de demarcare a unui finit arbitrar.

Tendința aceasta de evadare din spațiul finit cunoaște o paralelă perfectă în tendința poetului de a evada din timpul finit în eternitate, din finitul vieții pămîntești în eternitatea morții. Și cu toată severa disciplinare a formei, în ultima ei înfățișare poezia *Miezul nopții* rămîne totuși un moment de postulare a infinitului și se leagă și pe calea aceasta, nu numai prin tonalitatea minoră a ei, de poezia preromantică sau romantică depresivă. Subtilizarea pogresivă a elementului biografic a marcat

etapele pe care poezia le-a parcurs spre a ajunge într-adevăr la artă.

Exploatînd același domeniu al datelor personale, poezia erotică a scriitorului se înscrie în aceeași ordine, fără să ne dea însă prilejul de a constata un proces similar de purificare. Istoria literară a căutat să precizeze cine sînt ființele cărora Alexandrescu le-a închinat versurile sale de iubire. Ea a stabilit existența a două cicluri, unul închinat Elizei și altul închinat Emiliei. Nu vom intra însă în discuția acestei probleme care nu interesează vital cercetarea noastră; ne mulțumim să constatăm că rezultatele la care au ajuns cercetările pînă în clipa de față nu ne dau decît un singur fapt sigur: că noi nu știm în această ordine decît ceea ce ne-a spus poetul, cu alterările eventuale la care el va fi supus adevărul.

De altfel, din întreaga activitate poetică a lui Alexandrescu, erotica este aceea în care el a arătat cele mai puține calități[8]. Spirit reflexiv, dar lipsit de o cultură filozofică bogată, poetul trădează vidul simțirii, sonor sub formele obișnuite de complimentare sau sub retoricele declarații, jurăminte și amenințări. Sînt însă momente cînd iubirea motivează meditația pură în legătură cu viața și cu divinitatea. În unele din versurile poeziei *Așteptare* întîlnim punctul de sosire al sentimentului erotic la Alexandrescu. Și chiar atunci cînd poezia răsare din regretul unei fericiri defuncte, cînd sinceritatea ar trebui să încălzească versul, Alexandrescu ajunge la mecanizare. Poezia se creează automat, prin juxtapunere de fraze expozitive sau exclamative, sensul sentimental trebuind în felul acesta să fie guvernat de artificiile externe ale punctuației. Un exemplu concludent ni-l dă poezia *Te mai văzui odată:*

> Dar cum se strecurară delirul, fericirea!
> Ce iute au trecut!

sau:

> Multe rele d-atuncea am suferit, iubită!
> Multe am pătimit.

Sau, în aceeași poezie, versurile următoare, în care poetul se arată preocupat să noteze momentele succesive ale unui proces de cunoaștere intelectuală:

Te privii în tăcere; cunoscuși a mea stare;
Văzuși puterea ta.

Vom reține de pe acum desfășurarea aceasta cu aspect silogistic a strofei lui Alexandrescu, pentru că ea va domina și unele momente din poezia *Anul 1840* cu care ne vom ocupa mai tîrziu. Și totuși, în unele împrejurări, sentimentul apare mai puțin jucat. Alexandrescu nu era făcut să prindă aspectul exultant al iubirii, dar sufletul său aduce o vibrație reală pentru tot ce însemna declin, și iubirea în stingere a fost cîntată uneori de el cu accente ce amintesc pe Alecsandri:

Întorc acum asupră-ți privirea dureroasă
Ca cel din urmă-adio la tot ce am pierdut;
Din ceața veciniciei, stea blîndă, luminoasă,
Te văd lucind departe, departe în trecut.

Ar putea fi amintită aici pentru sinceritatea accentului său și poezia *Reverie*, în care sentimentul iubirii — al iubirii fericite — se îmbină cu sentimentul naturii, dar în care finalul arată că totul aparține trecutului, ducînd la impresia că viața trebuie căutată sub giulgiurile morții. *Eliza, Așteptare, Inima mea e tristă, Mîngîierea, Prieteșugul și amorul, De ce suspini, Cînd dar o să guști pacea, În ore de mîhnire, Frumusețea, Suferința, Buchetul, Nu, a ta moarte, Frumoasă e natura* și chiar *Nina*, tradusă din Jean Baptiste Rousseau, care la rîndul său o imitase după Metastasio, afară de cele amintite, iată poeziile în care trebuie să urmărească cineva pe Alexandrescu ca poet al iubirii. Ele aduc incidentale frumuseți de amănunt, aduc unele momente de șăgălnicie, dar nicăieri o simțire adîncă nu ne prinde în valurile sale. Cred necesar să insist asupra acestui fapt, pentru că aici găsesc domeniul cel mai indicat pentru individualitatea scriitorului. S-a vorbit adeseori de Alexandrescu ca precursor al lui Eminescu; s-au subliniat unele corespondențe în critica socială, s-a făcut afirmația că și în erotică cei doi poeți se întîlnesc. Exemplul adus spre argumentare nu depășește însă sfera incidentalului. Dar nu numai prin aceste date fortuite anticipează Alexandrescu pe Eminescu, ci prin atitudinea fundamentală a spiritului său, prin reflexivitate. Faptul era natural de vreme ce și unul și altul traduceau aceeași experiență socială și porneau de la aceași sferă literară,

de la meditația preromantică în general. Dar dacă, în liniile lor mari, cele două spirite ne apar înrudite, poezia erotică a lui Alexandrescu subliniază, prin calitățile ei, distanța ce îi separă: în această sferă, în care Eminescu aducea o rară adîncime de sentiment, Alexandrescu aduce uneori o ușoară înfiorare, iar cele mai adeseori o contrafacere.

Meditația pe teme naționale a fost de asemenea cultivată de Alexandrescu și ea ajunge, în *Umbra lui Mircea. La Cozia*, la tăria de artă a unei capodopere. Bogat reprezentat, genul nu a dus totuși la ceea ce se numește în general poezie patriotică, sau, dacă socotim că a dus la așa ceva, ar trebui să ne oprim asupra unor opere minuscule cum sînt *Cîntecul soldatului* sau *Unirea Principatelor*. Ar trebui să amintim în această ordine și *O impresie*, poezie ocazională nu lipsită de adîncime reflexivă și s-ar impune cu atît mai mult să se amintească *Mormintele. La Drăgășani*, poezie rezultată din impresiile culese în cursul călătoriei în Oltenia. Preamărire a sacrificiului pentru libertate, ea realizează cîteva dintre cele mai puternice versuri ale poetului român, el însuși un îndrăgostit al ideii de libertate; poezia ar pune, în același timp, problema raporturilor literare greco-române, în lumina cărora am înțelege mai bine invocarea numelui lui Byron, acel „Arold al deznădejdii, sălbatic călător" care ar fi trebuit să scrie noua Iliadă a noilor greci.

O poezie care are ca punct de plecare tema națională, dar care ancorează în final la țărmuri străine, este *Trecutul. La mănăstirea Dealului*, adevărată poezie a ruinelor. Poetul nu ne dă însă o meditație susținută pe această temă, ajungînd la încheierea consacrată de Cîrlova sau Heliade. La Alexandrescu tema este impură: el îi asociază tradiția, care face ca scena să fie ocupată la un moment dat de spiritele infernului și care dă prilej poetului să-și exprime neîncrederea în legendă, măsurînd astfel distanța timpului său față de timpul în care se localiza legenda. Este o mărturisire de credință progresistă care răstoarnă cu desăvîrșire planurile intelectuale ale temei:

> Astfel ziceau, și timpul un pas a mai făcut
> Și chiar acele iesme azilul și-au pierdut.

În felul acesta era natural ca finalul să nu exploreze sentimentalitatea minoră a temei ruinelor. Este drept că poetul reco-

mandă cultul trecutului dar, pentru un spirit animat de idealul progresist al secolului „Luminilor", revenirea la trecut nu însemnează reînvierea lui, a eroismului său barbar, nu însemnează dublarea lui prin el însuși; aceasta însemnează cultul virtuților din trecut, al devotamentului pînă la sacrificiu, dar toate adaptate idealului după care se conduc timpurile moderne. Numai în acest înțeles trecutul ar putea ajunge pentru noi o călăuză, ar putea ajunge:

coloana cea de foc,
Coloana ce odată, din țara de exil
Pe calea mîntuirii ducea pe Israil.

Atitudinea lui Alexandrescu față de tema ruinelor se definește și mai precis în meditația *Răsăritul lunii. La Tismana*, o poezie care, dacă i s-ar exclude anumite impurități — în primul rînd versurile în care poetul intervine direct și inoportun în țesătura poetică — ar rămîne una dintre cele mai remarcabile opere ale sale. Poezia se deschide asupra unui tablou nocturn de feerie literară, pe care-l dublează finalul *Memorialului;* ceea ce diferențiază pasajul din meditație de cel din memorial este faptul că proza juxtapune oarecum momentele descriptive, în timp ce în poezie toate elementele tabloului capătă un punct de convergență în mănăstirea care, sub bătaia lunii, ia aspectul unui palat ossianic. Această regizare a perspectivei treptat lărgite îți dă oarecum impresia că luna îndeplinește rolul de cărăuș al spațiului nemărginit, către punctul definit în care poetul avea să învieze și să judece istoria.

Partea a doua reînvie lupta lui Basarab cu Carol Robert, prezentată însă atît de sumar, încît s-ar putea spune că poetul se limitează mai mult la enunțare. Dacă actualizăm pasajul din *Scrisoarea III* în care Eminescu narează bătălia lui Mircea cu Baiazid, singura concluzie pe care ne-o impune poezia este că Alexandrescu anulează pulsul epic al momentului și preferă să recurgă la sugerarea dezastrului prin asocierea unor elemente externe: luna, care niciodată n-a văzut un cîmp atît de presărat de cadavre, vulturul care niciodată n-a avut parte de o hrană mai bogată etc.

Finalul aduce un joc de planuri duble. Poetul subliniază decăderea prezentă a poporului român și îndreptează o săgeată

împotriva celor ce se mîndreau cu vechimea lor recentă; dar ei afirmă în același timp și conștiința dreptului național și al dreptului naturii, care vor duce cu vremea, dar vor duce neapărat la stabilirea vechii și justei ierarhii. Gloria viitorului nu se va mai realiza însă în ordinea eroismului militar; acesta este un fapt consumat, el aparține definitiv trecutului. Viitorul va cînta gloria sa în „cugetare", în „idei drepte și înalte", ceea ce însemnează cultură puternică și morală. Finalul deschide în felul acesta o largă perspectivă asupra idealului său pacific.

Potențînd toate aceste date, dar subsumîndu-le unui puternic suflu elegiac, *Umbra lui Mircea. La Cozia* dă expresia cea mai desăvîrșită a meditației cu subiect național în opera lui Alexandrescu.

Ca primă impresie, poezia aduce un pronunțat caracter de odă, fără să se poată spune însă că aparține în mod exclusiv acestui gen. Poetul admiră trecutul în stil de odă, în timp ce netrebnicia prezentului îl îndeamnă la satiră; condamnă totuși și trecutul, măreț dar amar și trist. Prezentul e, în comparație cu trecutul, mare, pentru progresul său în pace și arte. Poezia oferă deci un joc pe o gamă variată și contradictorie de sentimente. S-ar putea spune că poezia, mînată de suflul raționalist, trădează un interes multiplu, care o lipsește de unitate; și totuși lucrurile nu stau astfel.

În primele versuri asistăm la o înviere a naturii: o clipă de magie, de mister. Ceva halucinant plutește peste versuri, pregătind miracolul. Ca și la Eminescu, la Alexandrescu nălucirea, halucinația, are o funcțiune artistică: aceea de a introduce și de a întovărăși situațiile supranaturale. Anormalul situației pulverizează fluxul expresiei care se trădează prin punctuația precipitată:

Este ceasul nălucirei; un mormînt se dezvelește,
O fantomă-ncoronată din el iese... o zăresc
Iese... vine către țărmuri... stă... în preajma ei privește...
Rîul înapoi se trage... munții vîrful își clătesc.

Apariția lui Mircea este numai un moment în procesul ascendent *către* și *în* suprareal, la capătul căreia vom întîlni înviate, în jurul marei fantome, toate oștirile sale fără număr. În urma acestora, asistăm la o revenire bruscă în planul prezentului, prin apostrofa către Olt:

Oltule, care-ai fost martor vitejiilor trecute,
Și puternici legioane p-a ta margine-ai privit,
Virtuți mari, fapte cumplite, îți sînt ție cunoscute.
Cine oar' poate să fie omul care te-a-ngrozit?

Poetul pune astfel față în față două epoci: trecutul, pe care l-a evocat în figura lui Mircea și l-a imobilizat și prezentul, prin intervenția directă către Olt. Dar, ca un sunet izolat care face legătura între trecut și prezent și care prevestește armonia finală, avem zidurile mănăstirii: vechi acum, ele au fost altădată strălucite.

Din momentul acesta, poetul mînă pe aceeași linie prezentul și trecutul. Strofe de admirație traduc întreagă adorația poetului pentru trecutul grandios:

Mircea! îmi răspunde dealul; Mircea! Oltul repetează.
Acest sunet, acest nume valurile-l priimesc,
Unul altuia îl spune; Dunărea se-ngtiințează
Și-ale ei spumate unde către mare îl pornesc.

Dar prezentul, oricît de mic, judecă istorices te trecutul și vorbește în numele idealului său; Mircea a fost mare, dar el n-a putut lăsa numele său moștenire libertății:

Rîvna-ți fu neobosită, îndelung-a ta silință
Pînă l-adînci bătrînețe pe români îmbărbătași;
Însă, vai! n-a iertat soarta să-ncununi a ta dorință
Și-al tău nume moștenire libertății să îl lași.

Dar cu slabele-ți mijloace faptele-ți sînt de mirare:
Pricina, nu rezultatul, laude ți-a cîștigat;
Întreprinderea-ți fu dreaptă, a fost nobilă și mare,
De aceea al tău nume va fi scump și nepătat.

Și încheie subliniind din nou slăbiciunea prezentului, în cazul în care acestui prezent i s-ar cere aceleași calități pe care le avea epoca lui Mircea:

Noi citim luptele voastre, cum privim vechea armură
Ce un uriaș odată în războaie a purtat;
Greutatea ei ne-apasă, trece slaba-ne măsură,
Ne-ndoim dac-așa oameni întru adevăr au stat.

În urma tuturor acestora însă, poetul elimină orice localizare în timp sau spațiu. El cercetează trecutul, care nu mai este cel românesc, cu un ochi care nu este cel al prezentului românesc, ci al filozofiei istoriei. Și această filozofie ne este cunoscută: ea derivă din tablele bătute în secolul al XVIII-lea, ea se închină așadar ideii de progres și civilizație. Războiul apare astfel ca o urgie, ca un bici groaznic; el aduce, este drept, gloria, „dafinii", dar aceștia sînt plini de sînge. Popoarele moderne însă, crede cu nevinovată sinceritate poetul român, au renunțat la el: ele au ajuns la unire, la înțelegere, au îndulcit moravurile și au descoperit o altă glorie — aceea a științei, a artei, a gîndirii, a păcii:

Au trecut vremile-acelea, vremi de fapte strălucite,
Însă triste și amare; legi, năravuri, se-ndulcesc;
Prin științe și prin arte națiile înfrățite
În gîndire și în pace drumul slavei îl găsesc.

Căci războiul e biciu groaznic, care moartea îl iubește
Și ai lui sîngerați dafini națiile îi plătesc;
E a cerului urgie, este foc care topește
Crîngurile înflorite și pădurile ce-l hrănesc.

Reproducînd, în antologia sa din 1867, această poezie, lui Maiorescu i-a plăcut s-o încheie în punctul acesta, cu preamărirea prezentului pacific și cu condamnarea, în numele idealului de pace și cultură al zilei, al eroismului războinic din trecut. Încheiere optimistă, care ar contraria intenția poetică a lui Alexandrescu. Ca să ajungă aici, Maiorescu a avut în vedere conținutul ideologic al poeziei și a înlăturat ceea ce i se părea că ar contraria sau ar dubla inutil acest conținut. Procedeul este cu totul caracteristic pentru un spirit raționalist ca Maiorescu. O poezie însă, o adevărată poezie, este un tot din care, chiar după concepția lui Maiorescu, nu poți înlătura ceva fără să strici armonia generală, așadar fără să strici poezia însăși. Înlăturînd încheierea dată de poet, Maiorescu schimba total caracterul poeziei. Finalul cu umbrele ossianice și fantoma turnurilor este o revenire la cadrul inițial. Se realizează, în felul acesta, o simetrie perfectă din necesitatea de încadrare a meditației. Dar repetarea acelorași versuri, același ritm, același sunet, este ca o aruncare de aripă a fatalității

asupra prezentului: și prezentul va ajunge o mănăstire cu ziduri vechi, pe care le vor izbi generațiile spumegate ale valurilor eternității. Se sugerează aici ceva din conflictul între omenescul trecător — oricît de mare ar fi progresul realizat — și natura eternă. Omul face mult, dar zilele lui sînt ca iarba cîmpului. Gîndul ni se duce la Psalmist, dar și la preromanticii influențați de Biblie, la Young în primul rînd. Ne găsim astfel la punctul din care avea să pornească Eminescu, care continuă, stilizează și adîncește atitudinea poetică a lui Gr. Alexandrescu. Atitudinea preromantică ajunge în felul acesta să fie încorporată în mod organic; ea nu se limitează numai să determine nuanțări de concepție, ci organizează chiar materialul acustic al unei opere literare.

Finalul pune astfel de acord notele discordante ale conținutului: adorație și critică, odă și satiră, toate sînt topite sub suflul elegiac al meditației; în felul acesta, toate elementele poeziei sînt chemate să dea aspectul definitiv al ei. Și din aceste elemente sîntem în drept să tragem anumite concluzii valabile și pentru gîndirea filozofică a lui Alexandrescu: nu optimismul afișat în strofele finale din antologia lui Maiorescu, ci resemnarea dureroasă în fața unei fatalități care permite și avînturi, dar cu un singur scop: să le secere.

Real și fantastic, îndrăgostire romantică de eroismul medieval și participare la concepția progresistă și pacifistă a secolului al XVIII-lea, meditația lui Alexandrescu făcea ca toate datele acestea contradictorii să se unifice, sub raza aceleiași legi ineluctabile, ale cărei paragrafe prescriu un mormînt pentru orice năzuință[9].

În desfășurarea ei, meditația lui Alexandrescu prezintă o anumită disciplinare a factorului afectiv, disciplinare care este determinată și de evoluția în timp a poetului, dar mai cu osebire de natura temelor poetice care se impun talentului său. Meditația provocată de date strict personale, legată de evenimente certe din viața poetului, se menține într-o puternică sentimentalitate. În această ordine, evoluția se manifestă în primul rînd prin impunerea unei axe de polarizare și prin eliminarea excrescențelor. Între *Miezul nopții* din 1832 și *Miezul nopții* din 1847 este o distanță uriașă din punctul de vedere al artei. Datele biografice, care în prima formă își păstrau toată cruda lor agresivitate, ajung cu vremea să fie atenuate, îndepărtate, îmbrăcate într-un văl umbrit în care contururile

materiale devin nesigure și, prin lipsa lor de consistență lasă liberă invazia poeziei. Această evoluție în timp este completată de stilarea afectului impusă de tema poetică. În meditația cu subiect național am putut surprinde puternice accente raționaliste, care ne-au îndreptățit să-l raportăm pe scriitorul român nu numai la poezia preromantică și romantică, ci și la filozofia „Luminilor". Dacă atunci cînd compară cu eroismul trecutului decăderea prezentului, poetul ajunge la accentul intelectual al satirei, este cazul să amintim că tot el ne prezintă și planurile inversate: prezentul depășește cu mult trecutul, pentru că prezentul însemnează progres al culturii și al spiritului pacific. Pentru un spirit care aducea această oscilare în cultul unor valori așa de deosebite, este cert că timbrul elegiac al poeziei ruinelor avea să fie transfigurat pînă la nerecunoastere. Alexandrescu nu putea menține pură această temă, care îi impunea condamnarea prezentului în numele unor valori existente în trecut. Prin chiar această organizare a datelor sentimentale, tema presupunea recunoașterea acelor valori pozitive care serveau ca termen de comparație. Am amintit însă că soluția ultimă la care ajunge poetul nu este eterna oscilație între afirmație și negație, ci împăcarea definitivă în moarte: alcătuită din avînturi rînd pe rînd înfrînte, istoria este o stratificare de morminte în sîntul eternității.

Procesul de intelectualizare este dus și mai departe în meditația pe temă umanitaristă. Accente de natura aceasta ne întîmpină în numeroase poezii ale lui Alexandrescu, dar aceea în care ele sînt cultivate în mod exclusiv este cunoscuta meditație *Anul 1840*, una dintre scrierile sale cele mai puternice, prin dramatica mișcare a ideilor. Se știe că poezia a fost provocată de o profeție falsă, care anunța că anul 1840 va aduce schimbări fundamentale în lume. Se stie, de asemenea, că ea a fost publicată în *Dacia literară* din 1840. Împrejurările cereau ca numele autorului să fie mascat și ea apare într-adevăr sub semnătura *U* din *B*. Alexandrescu nu aștepta astfel ca Ion Ghica să-i stabilească legături literare în capitala Moldovei. Poezia s-a impus din primele clipe și continuă să fie apreciată și acum, deși între timp a trebuit să sufere ostracizarea lui Maiorescu, unul dintre marile păcate care apasă asupra conștiinței criticului de la Junimea, care n-a văzut în această operă de înaltă factură decît arsenalul compus al ideilor politice și sociale neapte, după părerea lui, de poetizare.

Este o afirmație curentă în istoria noastră literară că în poezia *Anul 1840* poetul exprimă sentimente umanitariste, care merg pînă la acceptarea sacrificiului propriei ființe pentru fericirea generală. În linii mari, afirmația corespunde realității, dar ea nu prinde decît unul din aspectele caracteristice poeziei; Alexandrescu aduce aici preocupări mult mai complexe, iar impresia generală ce se desprinde din operă nu este aceea a unei năzuințe cu sorți de împlinire, ci a unei imense agonii. Poetul dă o desfășurare ritmică dorințelor și îndoielilor sale. Poezia pornește exprimînd posibilitatea existenței în viitor a fericirii. Momentul al doilea afirmă experiența negativă a trecutului, reținînd însă o ușoară rezervă. Cel de al treilea moment reia afirmația inițială, pe care o duce mai departe precizînd forma în care fericirea ar fi posibilă în viitor; prin realizarea înfrățirii popoarelor, prin organizarea lor biblică și cosmopolită; o turmă și un păstor. Partea a patra corespunde celei de a doua, subliniind aceeași experiență negativă, dar, de data aceasta, prelungită asupra prezentului. În cele din urmă, momentul al cincilea subliniază caracterul cu totul ipotetic al fericirii viitoare, pentru ca, după o ultimă izbucnire a năzuințelor către fericire, poezia să aducă în final înseninarea morții.

Redusă astfel la elementele ei mari, atitudinea poetului s-ar caracteriza printr-o mișcare ritmică, în sensul unor valori contradictorii, a căror împăcare nu o aflăm decît în legea supremă a morții. De altfel, dacă în epigonia ei raționalistă, poezia oscilează între afirmație și negație, tușa sentimentală temperează avînturile și convertește îndoiala în certitudine dureroasă. Fericirea este posibilă în viitor, ni se spune în partea primă a poeziei; dar toate elementele concentrate în jurul acestei afirmații militează în sens opus ei. Acordul inițial este imperativ:

> Să stăpînim durerea care pe om supune,
> Să așteptăm în pace al soartei ajutor.

Recurgînd însă la forma subjonctivală, caracterul imperativ este atenuat, iar prin factorii înconjurători este slăbit pînă la nivelul unei dorințe: cert este că durerea supune pe om; de dorit este ca noi să o stăpînim. După ce s-a exprimat în felul acesta — aș zice, programatic — poetul simte trebuința unei motivări. El este prea legat de ordinea clasică a desfășurării argumentelor ca să poată lăsa nemotivată o afirmație. Și este

demnă de reținut arta cu care el dispune materialul motivării; să stăpînim durerea

Căci cine știe oare și cine îmi va spune
Ce-o să aducă ziua și anul viitor?

Nesiguranța se fixează astfel sub cheia interogației. Dar poetul înaintează, părăsește terenul incertitudinii și pășește în acela al ipotezei:

Mîine, poimîine poate, soarele fericirii
Se va arăta vesel pe orizont senin.

Spre a ancora în cele din urmă în domeniul generalității sentențioase:

Binele ades vine pe urmele mîhnirii
Și o zîmbire dulce dup-un amar suspin.

Prin însăși prezența ei, motivarea atenuează valoarea imperativă a comandamentului inițial, deoarece tonul imperativ nu sufere, fără să se altereze, discursivitatea argumentării. Natura argumentelor și progresia lor sporește și mai mult această atenuare. Pentru că această generalizare este construită după un procedeu sui-generis, este, dacă mi se poate ierta expresia, o generalizare relativizată: binele vine pe urma mîhnirii, dar el nu vine întotdeauna, ci numai adeseori:

Binele ades vine pe urmele mîhnirii . . .

Ispitit de generalizare, Alexandrescu nu are totuși îndrăzneala să lase, atunci cînd este vorba de fericire, să trăiască noțiunile în toată puritatea lor. Motivarea desăvîrșită a acestei caracteristice o dă strofa următoare:

Așa zice tot omul ce-n viitor trăiește,
Așa zicea odată copilăria mea.
Și un an vine, trece, și-alt an îl moștenește
Și ce nădejdi dă unul, acelălalt le ia.

Fericirea rămîne o iluzie copilărească; în repetițiile lor, în amplificarea lor retorică, versurile lui Alexandrescu creează

un orizont vast ideii că omenirea este condamnată să trăiască nu fericirea propriu-zisă și distrugerea ei, ci speranța fericirii și periodica ei exterminare. Trecutul înseamnă în primul rînd un capital negativ, singura varietate pe care au avut-o zilele trecute este varietatea durerii. Anul nou este așteptat totuși cu mulțumire. Ne-am înșela însă dacă am crede că poetul are motive personale să fie mulțumit. Mulțumirea lui rezultă din solidarizarea lui cu întregul neam omenesc, căruia îi este ursit să nădăjduiască și să fie mulțumit cînd poate nădăjdui. Am notat în trecut organizarea silogistică a strofei lui Alexandrescu. Procedeul revine de data aceasta ostentativ, și în ostentația lui descifrăm încrederea cariată a poetului:

Dar pe tine, an tînăr, te văz cu mulțămire
Pe tine te dorește tot neamul omenesc.
Și eu sînt mică parte din mica omenire
Și eu a ta sosire cu lumea o slăvesc.

Schematizat — deși strofa însăși nu depășește cu mult schema — raționamentul sună: an tînăr, sosirea ta o dorește tot neamul omenesc; eu sînt o mică parte din neamul omenesc, deci eu doresc sosirea ta. Speranța poetului nu este astfel o mișcare spontană a sufletului, ea este o deducție intelectuală, filtrată prin sistemul complet al unui silogism.

In urma acestora, poetul caută un punct de sprijin în Biblie, a cărei învățătură o conjugă cu învățătura filozofiei „Luminilor": drepții lumii acesteia ar muri fericiți dacă noul an ar aduce îndeplinirea speranțelor lor, dacă s-ar ajunge la o turmă și un păstor. Să reținem însă expresia condiționată a gîndirii, care completează tonul ipotetic din partea primă a poeziei: drepții nu zic, ei *„ar zice"*; și ei *„ar zice"* numai dacă *„ar vedea împlinite"* lucrurile făgăduite, adică organizarea cosmopolită a lumii. Temelia lumii se mișcă din pricină că instituțiile sale s-au învechit; „un duh fierbe în lume", spune Alexandrescu, la curent probabil cu revoluția care se pregătea și pe care Alexandru Ghica o înăbuși înainte de izbucnire. Și el afirmă în continuare că „vremea a sosit", ceea ce traduce cunoscuta „plinire a vremii" de care Biblia condiționa organizarea cea nouă a lumii. Dar în urma acestor accente care aduc ceva din iluminarea apostolică și spre a le justifica prezența, poetul ne dă, într-un ton reținut, satira puternic elegiacă a prezentului:

Ici, umbre de noroade le vezi ocîrmuite
De umbra unor pravili călcate, siluite
De alte mai mici umbre, neînsemnaţi pitici.
Oricare simtimente înalte, generoase,
Ne par ca niște basme de povestit frumoase,
Şi tot entuziasmul izvor de idei mici.

Politica adîncă stă în fanfaronadă
Şi ştiinţa vieţii în egoism cumplit
D-a omului mărire nimic nu dă dovadă
Şi numai egoismul e bine întărit.

Atitudinea critică a scriitorului își precizează obiectivele pe care le desprinde din lumea „Luminilor". Este aceeași situație pe care am întîlnit-o în *Ţiganiada* lui Budai-Deleanu, dar în timp ce marele poet ardelean reţinea toate datele pe planul extern, obiectiv, și le încorpora în fluxul epic al poemei sale, ele devin, la poetul muntean, diriguitoare ale acestei sentimentalităţi. La temperatura aceasta, poezia exclude putinţa unei explicări prin raportarea la opere ca acelea care au fost propuse: Bonifaciu Florescu și, după el, V. D. Păun vedeau în primele versuri citate imitaţia strînsă a unor versuri ale lui Perrault:

J'apperçu l'ombre d'un cocher
Qui, tenant l'ombre d'une brosse
Nettoyait l'ombre d'un carrosse.

Numai un spirit situat la periferia vieţii ştiinţifice, incapabil să prindă amploarea de gîndire și de sentiment a lui Alexandrescu, ar putea raporta poezia română la opere superficiale ca cea amintită.

S-a căutat reducerea concepţiei lui Gr. Alexandrescu la o formulă rezumativă. S-a vorbit de pesimism, de optimism și s-a ajuns în cele din urmă la ceva inedit: Lovinescu a propus termenul „meliorism" — poetul vede și plînge decăderea prezentului, deci el nu poate fi un optimist; în același timp, însă, el crede într-un viitor mai bun, este așadar un „meliorist". Se ştie că Lovinescu a fost profesor de limba latină și este incontestabil că invenţia acestui termen, cu care domnia-sa s-a fudulit cîteva zeci de ani, constituie suprema afirmare a lati-

nismului său. Este în adevăr Alexandrescu un „meliorist"? Crede el cu adevărat că omenirii îi este rezervat un viitor mai bun, sau se mulțumește să dorească acest viitor fericit, îndoindu-se însă de putința realizării lui? Răspunsul clar ni-l dau versurile următoare, în care atitudinea poetului și-a găsit expresia ei cea mai fericită:

An nou! Aștept minunea-ți ca o cerească lege;
Dacă însă păstorul ce tu ni-l vei alege
Va fi tot ca păstorii de care-avem destui,
Atunci . . . lasă în starea-i bătrîna tiranie.
La darurile tale eu nu simț bucurie,
De-mbunătățiri rele cît vrei sîntem sătuli.

Ce bine va aduce o astfel de schimbare?
Și ce rău ar mai face o stea, un comet mare,
Care să arză globul ș-ai lui locuitori!
Ce pasă bietei turme, în veci nenorocită,
Să știe de ce mînă va fi măcelărită
Și dacă are unul sau mulți apăsători?

Poetul dorește cu adevărat binele; dar concepția exprimată și sentimentul ce se degajă nu ne îndrumează către speranță, ci către neîncredere. Lumea este sătulă de îmbunătățiri rele, spune el cu o ironie care, în cadrul dat, amintește mai degrabă de lumea rece a mormintelor.

Finalul aduce în prima linie pe poet, ca individ, dar ca individ care se încadrează umanității. El nu cere nimic pentru el însuși, ar dori însă să unească soarta lui cu aceea a mulțimii, să se împărtășească din durerea și bucuria acesteia, iar, în cazul cînd binele general nu s-ar putea împlini decît cu excluderea lui din umanitate, poetul înțelege să se sacrifice. El rîde și își disprețuiește durerea. Pe această premiză afectivă, Alexandrescu generalizează sentențios, pentru ca totul să se încheie printr-o bruscă aplicare la cazul său particular:

După suferiri multe inima se-mpietrește;
Lanțul ce-n veci ne-apasă uităm cît e de greu;
Răul se face fire, simțirea amorțește,
Și trăiesc în durere ca-n elementul meu.

Și totuși, sufletul lui se încălzește la ideea fericirii generale. Ar vrea să respire un aer „mai liber, mai curat", ar vrea să piardă ideea că lumea a fost dată moștenire despoților. Atunci, asemenea personajului biblic amintit mai înainte, el poate părăsi lumea aceasta. Totul rămîne însă în domeniul vag al dorințelor, de nicăieri nu licărește nici cea mai slabă lumină a speranței cu sorți de realizare. Și într-o precipitată progresie retorică, el își definește poziția sumbră în umanitate, în versuri a căror axă coborîtoare este marcată puternic de prezența vocalelor întunecate în rimă:

Atunci, dac-a mea frunte, palidă, obosită,
Dacă a mea privire s-o-ntoarce spre mormînt,
Dacă a vieții-mi triste făclie osîndită
S-o-ntuneca, s-ar stinge d-al patimilor vînt . . .

La capătul zbuciumului, adînc și întunecat, al gîndului, se găsește însă liniștea senină a morții. Versul se clarifică, asupra lui se răspîndește lumina unui bogat număr de vocale palatale:

Pe aripile morții celei mîntuitoare
Voi părăsi locașul unde-am nădăjduit:
Voi lăsa fericirea aceluia ce-o are
Și a mea suvenire acelor ce-am iubit.

Privită în ansamblul ei, poezia se caracterizează astfel printr-o dramatică mișcare a ideilor. Poetul trăiește toată experiența dureroasă a trecutului, el trăiește de asemenea durerea prezentului; iar viitorul nu este pentru el prilejul unor speranțe cu sorți de izbîndă, ci acela al unor dorințe, peste care plutește însă aripa sumbră a neîncrederii, a scepticismului. Și acestea se topesc într-o expresie totalizantă, aceea a disperării, pentru care nu există decît împăcarea morții. Ceva de apocalips plutește peste rînduri, izbutind să creeze, peste oscilația ideilor, o puternică unitate de atmosferă, de sentiment: un sentiment anihilant de tortură, care izvorăște deopotrivă din mecanica versului și din jocul ideației și care duce la o remarcabilă economie a expresiei, fără să excludă totuși anumite repetiții, o oportună amplificare retorică.

Mai mult decît oricare altă poezie, *Anul 1840* este în măsură să sublinieze bipolaritatea spirituală a lui Alexandrescu. Scrie-

rile discutate ne-au arătat în ce măsură depinde el de mișcarea romantică și preromantică, dar ne-au pus în același timp în situația să înțelegem că participarea lui la sentimentalitatea acestei poezii nu este ceva exclusiv, că ea lasă loc liber veacului al XVIII-lea, din care nu recepționează literatura cu puternică baza afectivă rousseauistă, ci pe aceea rațională a Enciclopediei, al cărei ideal de viață socială și politică și-l însușește. *Anul 1840* însemnează punctul cel mai înaintat pe care Alexandrescu îl realizează în direcția „Luminilor"; dar peste toată epigonia rațională a poeziei el face să plutească sentimentul disperării romantice. În felul acesta Alexandrescu, care traducea în același timp pe Lamartine și pe Voltaire, definea prin calitățile operei sale poziția spirituală a generației; educat în respectul tradiției clasice, dar adîncind în același timp literatura zilei, poetul român însemna de asemenea un punct de convergență pentru raze ce porneau din sfere diferite.

În ultimă linie se impun să fie amintite încercările epigramatice ale lui Alexandrescu. Nu vom face decît să le amintim, constatînd lipsa de putere într-un domeniu pentru care el era de altfel făcut. Căci observația fină și trăsătura incisivă n-au lipsit poetului în satiră și fabulă; dar acestea nu erau suficiente ca să poată duce la crearea epigramei. Se cerea pe deasupra darul construcției concise, pe care Alexandrescu nu-l aduce pînă la punctul ce caracterizează epigrama. De aceea, încercările sale, puțin numeroase de altfel, în domeniul acesta, se situează într-o zonă incertă, între epigramă și satiră.

Înainte de a trece la caracterizarea operei sale, voi aminti traducerile și imitațiile din literatura străină[10]. Am amintit o parte din acestea mai înainte: pentru teatru el a tradus *Alzira* și *Meropa* din Voltaire; a tradus din Byron și din Lamartine. Ramiro Ortiz a arătat că poezia *Nina*, apărută în colecția din 1847 și publicată încă din 1845 în *Foaie pentru minte* ... este o imitație îndepărtată după o cantonetă a lui Metastasio, *La Liberta;* imitată de poetul francez J. B. Rousseau, ea pătrunde pe calea aceasta mediată în literatura română. Tot unui intermediar francez se adresează Alexandrescu pentru traducerea parțială a *Ierusalimului liberat* al lui Tasso. Cea din urmă operă pe care o voi aminti în ordinea aceasta este *Fericirea*, apărută mai întîi în ziarul *România* din 1838 și reprodusă apoi în ediția din același an. Poezia, despre care Alexandrescu însuși a măr-

turisit că este o „traducere" sau „imitație", e într-adevăr traducerea liberă a poeziei lui Béranger, *Le Bonheur*.

De traducerile sale în proză (*Povești albastre* după Laboulaye sau *Manualul ministerial* după Étienne Jouy) și de articolele sale politice nu este cazul să ne ocupăm aici; multe dintre acestea nu sînt decît stăruințe neputincioase de a se smulge uitării, pe care o simte crescînd în jurul său, iar unele din ele, anumite programe politice în baza cărora cerea să fie trimis în parlament, devin de-a dreptul dureroase, cînd ții seama că ele vin din partea unui scriitor ce dovedise o inteligență atît de ascuțită.

Privit în caracterele operei sale și judecat în cadrul epocii sale, Alexandrescu ne apare în primul rînd ca un spirit bipolar, un spirit cu o dublă articulare și, prin aceasta, profund caracteristic pentru generația sa. Să nu uităm că el și scriitorii români contemporani lui își încep activitatea lor la o dată cînd romantismul se generalizează în Europa, să nu uităm în același timp nici faptul că educația acestor începători ai literaturii române se făcea în spirit clasic și că ei aparțineau unei națiuni asupra căreia, venit dintr-o parte sau alta, se răspîndise suflul puternic al „Luminilor". Cu educația literară a clasicismului, animați în idealurile lor sociale de suflul liberal al „Luminilor", dar legați, în activitatea poetică practică, de literatura romantică a zilei, era firesc ca ei să se caracterizeze printr-o participare la curente de idei diferite, era firesc ca activitatea lor să prezinte unele marcate divergențe. Am notat în cursul capitolelor închinate lui Alexandrescu aceste divergențe. Am arătat astfel că sentimentalitatea elegiacă a începuturilor ajunge cu vremea să fie frînată și disciplinată de rațiunea poetului și că acest element rațional concurează și domină în cele din urmă tot materialul poetic. Sub lumina aceasta se impune să fie văzută poezia *Anul 1840*, o frămîntare patetică în căutarea unui punct generator de speranță, dar care nu ajunge decît la sentimentul anihilant al disperării romantice, deși poezia, în întregul ei, pornește de la concepția caracteristică veacului „Luminilor", o concepție progresistă așadar. Legat deopotrivă de romantism și de preromantism pe de o parte, iar pe de altă parte înfeudat puternic doctrinei literare clasice și resimțindu-se cu tărie de atmosfera „Luminilor" în ordinea ideilor sociale, Alexandrescu realizează pe plan literar imaginea compozită pe care Heliade o realiza în sfera ideilor.

Drumul pe care se desfășoară sentimentele sale este opus aceluia pe care se manifestă Eminescu. Ceea ce ne întîmpină în poezia eminesciană din primele timpuri este afirmația puternică, gestul incendiar, verbul puternic înstrunat. Experiența ulterioară a poetului avea să convertească acest ideal revoluționar în critică și în cele din urmă în elegie. Elegia, care este starea sentimentală inițială a poeziei lui Alexandrescu, este, pentru Eminescu, cucerirea ulterioară a unei experiențe negative. Și dacă Alexandrescu este un precursor al lui Eminescu. constatarea aceasta ne ajută să înțelegem și în ce sens precede autorul *Anului 1840* pe poetul *Melancoliei.*

NOTE ȘI BIBLIOGRAFIE

[1] Informații biografice în legătură cu Alexandrescu dă I. Ghica, *Amintiri despre Grigore Alexandrescu*, în *Convorbiri literare*, 1886 (sau în *Opere*, ed. I. Roman, vol. I, Buc., 1967); R. Caracaș, *Contribuțiuni la biografia lui Gr. Alexandrescu*, în *Prietenii istoriei literare*, I, p. 36—46; V. Ghiacioiu, *Îndreptări și adaosuri la biografia lui Gr. Alexandrescu*, în *Preocupări literare*, august 1940; Id., *O pagină dureroasă din viața lui Grigore Alexandrescu*, în volumul *Mélanges d'historie littéraire et de littérature comparée offerts à Ch. Drouhet*, Buc., 1940; G. Călinescu, *Gr. M. Alecsandrescu, în Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, IV (1955); *Documente și manuscrise literare*, vol. I, p. 15—31; Radu Gioglovan, *Contribuții la biografia lui Gr. Alexandrescu*, în *Limbă și literatură*. XIX, 1968 (date despre tatăl și frații poetului). O sinteză a datelor în amplul capitol închinat biografiei scriitorului de G. Călinescu, *Gr. M. Alecsandrescu*, Buc., 1962.

Monografii și studii monografice: Eugen Lovinescu, *Grigore Alecsandrescu. Viața și opera lui*, Buc., 1910;, G. Călinescu, *Gr. M. Alecsandrescu*, Buc., 1962; S. Iosifescu, *Grigore Alexandrescu*, Buc., 1965; M. Anghelescu, *Introducere în opera lui Gr. Alexandrescu*, Buc., 1973; P. Cornea, *Grigore Alecsandrescu sau lirismul pașoptist ca experiență interioară*. în *De la Alecsandrescu la Eminescu*, Buc., 1966.

Studii și articole cu caracter general: Delavrancea, *Grigore Alexandrescu*, în *Revista nouă*, I (sau în *Opere*, ed. Emilia Șt. Milicescu, vol. V, Buc., 1969); Bonifaciu Florescu, *Poetul Gregoriu Alexandrescu*, în *Columna lui Traian*, 1874, p. 116; G. Bogdan-Duică, *Despre Grigore Alexandrescu*, în *Convorbiri literare*, 1900, p. 746—63, 835—57; Id., *Grigore Alexandrescu*, în *Luceafărul*, XII (1913), nr. 4; M. Dragomirescu, *Grigore Alexandrescu*, în *Scrieri critice și estetice*, ed. Z. Ornea, Buc., 1969; I. Trivale, *Grigore Alexandrescu în fața poeziei de azi*, în *Cronici*

literare, Buc., 1915; Gh. Bulgăr, *Grigore Alexandrescu — ginditor și poet modern*, în *Scrisul bănățean*, 1955, nr. 3; P. V. Haneș, *Gr. Alexandrescu*, în *Studii de istorie literară*, Buc., 1970; Perpessicius, *Cuvînt pentru pomenirea poetului Grigore Alexandrescu*, în *Alte mențiuni de istoriografie literară și folclor*, Buc., 1961; I. Negoițescu, *Cu privire la Grigore Alexandrescu*, în *Scriitori moderni*, Buc., 1966.

[2] Ediții: *Scrieri în versuri și proză*, cu o prefață de G. Coșbuc, Buc., 1902; *Opere complete*. Poezii, epistole, satire, fabule, epigrame, traduceri, cu o culegere asupra vieții și operei poetului și însemnări de Em. Gîrleanu, Buc., f.a. (BPT); *Poezii alese*, cu un studiu de M. Dragomirescu, Buc., 1921; *Fabule*, ed. și studiu P. V. Haneș, Buc., f.a.; *Fabule*, ed. I. Pillat, Buc., /1937/ („Pagini alese"); *Opere complete. Poezii și proză*, ed. G. Baiculescu, Buc., f.a.; *Poezii*, comentate de V. Ghiacioiu, Craiova, 1940; *Poezii*, ed. I. Fischer, prefață de S. Arghir, Buc., 1956 (BPT); *Poezii*, ed. I. Fischer, prefață Liliana Fischer, Buc., 1959 (BPT); *Opere*, ed. critică I. Fischer, studiu introductiv S. Iosifescu, Vol. I. *(Poezii)*, Buc., 1957; *Poezii. Memorial de călătorie*, prefață P. Marcea, Buc., 1961 (BPT); *Opere*, ed. I. Fischer, prefață I. Roman, vol. I (Poezii), Buc., 1972 („Scriitori români"). Un comentariu asupra corespondenței lui Alexandrescu (ce urmează a fi publicată în mult așteptatul volum II al *Operelor*) în I. Fischer, *Corespondența lui Grigore Alexandrescu*, în *Gazeta literară*, VII (1960), nr. 48. Paul Cornea (*Asupra unor scrieri inedite ale lui Grigore Alecsandrescu*, în *Revista de istorie și teorie literară*, XVIII, 1969, nr. 1) îi atribuie două fabule apărute în *Reforma* din 1873 și fragmentul de proză *Rugăciune către noroc*.

[3] În problema influențelor, Pompiliu Eliade, *Grégoire Alexandrescu et ses maîtres français*, în *Revue des deux mondes*, 1904, 15 dec.; Charles Drouhet, *Grigore Alexandrescu și Voltaire*, în *Omagiu lui I. Bianu*, Buc., 1927; Apostolescu, *L'influence des romantiques français sur la poésie roumaine*, Paris, 1909; notele ediției Ghiacioiu a *Poeziilor* lui Alexandrescu, Craiova, 1940; G. Călinescu, *Gr. M. Alecsandrescu*.

[4] E. Luca, *Grigore Alexandrescu, poet satiric*, în culegerea *Literatura noastră clasică*, I, Buc., 1953; I. M. Rașcu, *Epistolele lui Gr. Alexandrescu*, în *Alte opere din literatura română*, Buc., 1938. Paul Cornea (*Op. cit.*, p. 141—143) repune în discuție problema „sectorului clasic" și a celui romantic din opera lui Alexandrescu, dintr-o nouă perspectivă, care are în vedere „rolul emulator, dar și prohibitiv, jucat de speciile literare". Epistolele „parabole, al căror țel e o operație de demistificare" îi apar criticului (ca și fabulele) „drept o zonă a creației lui Alecsadrescu înrudită de aproape cu cea a liricii intime", mărturisind prezența ace-

luiași „poet reflexiv și sincer, care ne dezvăluie frămîntările lăuntrice". Punctul de vedere al lui P. Cornea marchează începutul unei tendințe, evidente, a criticii mai noi de a descoperi nucleul unificator al unei opere cu aparențe bicefale. Pentru Mircea Anghelescu, „atitudinea lirică fundamentală în epistole nu este cea clasică, ci romantică, un romantism propriu poetului și temperamentului său rezervat" (*Op. cit.*, p. 94). Pentru Georgeta Antonescu, „chiar dacă nu uniformă, poezia lui Alexandrescu este *unitară*" și ea permite reconstituirea unui „drum interior" care „are un punct generator — sentimentul singurătății și al indeciziei —, o țintă, de neatins — certitudinea — și mai multe puncte terminus, corespunzătoare diferitelor compartimente tradiționale ale liricii sale". Epistolele, satirele, fabulele reprezintă un asemenea punct terminus, căci „observația detașat-ironică a exteriorului, *a celorlalți* (...) nu e de fapt decît o nouă asumare a aceleiași singurătăți, devenită însă, din motiv de suferință, afirmare mîndră a propriei superiorități" (G. Antonescu, *Grigore Alecsandrescu*, în L. Grămadă, M. Protase, G. Antonescu, *Curs de istoria literaturii române moderne*, partea I, Cluj, 1974, p. 144 — 145).

Judecind după unele afirmații de tipul „peste toată epigonia raționalistă a poeziei, el /Alexandrescu/ face să plutească sentimentul disperării romantice" (v., mai jos, concluziile la analiza poeziei *Anul 1840*), se pare că punctul de vedere „romanticizant" în interpretarea lui Alexandrescu l-a atras o clipă și pe D. Popovici. Iar pentru G. Călinescu, Alexandrescu are „rîsul visător".

Imaginea unui Alexandrescu „homo duplex", îmbinare de sensibilitate și inteligență voltairiană, e reafirmată de Ș. Cioculescu (*Pe urmele lui Grigore Alexandrescu*, în *Gazeta literară*, XIV, 1967, nr. 31), după cum „fondul clasic" al personalității poetului e reafirmat de D. Păcurariu (*Clasicismul românesc*, p. 100—109), care identifică structuri clasice și în meditații.

[5] Raționalismul — sau reflexivitatea — apare ca o caracteristică unanim acceptată a poeziei lui Alexandrescu. „Alexandrescu utilizează o modalitate de enunț poetic pe care am denumi-o a *„radiografiei"* stărilor de conștiință" (P. Cornea, *Op. cit.*, p. 157). „Multe din poemele sale sînt ideație ritmată dar din ritmurile sale se desprinde o simțire încărcată de patos și umbră (..) Cerebral și nobil, el sufere prin umanitate și își gîndește suferința în imagini cenușii, de volute depresive" (I. Negoițescu, *art. cit.*, p. 60).

[6] T. Sperantia, *Fabula în genere și fabuliștii români în specie*, Analele Acad. Rom., seria II, tom XIV; Cezar Tabarcea, *Model și originalitate în*

fabulele lui Grigore Alexandrescu. Către o tipologie structurală a textelor, în *Analele Univ. Bucureşti*, Limba şi literatura română, XXII (1973), nr. 1. Într-un frumos eseu (*Grigore Alexandrescu. Între rîs şi plîns*, în *Luceafărul*, XIII 1970, nr. 9), Leonid Dimov vede în fabulele lui Alexandrescu un „tragism condiţionat de vocaţia de elegiac a autorului" şi născut din „însingurare totală". „Melancolia meditativă în faţa anomaliilor şi efemerului, mereu prezentă în fabulele lui Alexandrescu, deschide orizontul acestora spre un domeniu ontologic".

[7] O amplă analiză a raporturilor liricii lui Alexandrescu cu poezia secolului al XVIII-lea, prin lamartinism (conceput categorial), în G. Călinescu, *Gr. M. Alecsandrescu*.

[8] Pentru Delavrancea, Alexandrescu ratează în poezia erotică pentru că e „un gînditor sever, un filosof, un sceptic", sau un „titan care are pe buze sarcasmul şi înţelege lumea dintr-un tăiş de privire". Erotica lui Alexandrescu dezvăluie, consideră G. Călinescu, „un epicurean, nu un sentimental" (*Op. cit.*, p. 40). O bună analiză a eroticii, derivată din „gravitatea problemei fericirii pentru omul modern", în M. Anghelescu, *Introducere în opera lui Gr. Alexandrescu*.

[9] Capitolul închinat de D. Popovici lui Gr. Alexandrescu nu este numai un studiu asupra unei concepţii şi a unei opere, ci şi descifrarea acestei opere în raport cu tendinţele care animă o personalitate creatoare. Concepţia asupra raporturilor creator-operă s-a conturat treptat în studiile lui D. Popovici. Dacă Heliade era studiat în primul rînd sub raport intelectual şi, prin datele formaţiei şi ale activităţii sale, ca un *personaj reprezentativ* în sensul pe care Taine îl dă noţiunii, în unele cursuri închinate romantismului românesc (Asachi — „formula de reacţiune în faţa durerii" şi Alexandrescu) studiul personalităţii creatoare aduce date noi în tendinţa de a descifra tendinţele pe care se organizează personalitatea creatoare în individualitatea ei, centrul nodal al unei personalităţi şi al unei opere, date care-l apropie pe D. Popovici de o viziune structuralistă, distanţîndu-l, parţial, de interpretarea strict istorică, şi care vor primi expresia definitivă în *Poezia lui Eminescu*.

Acelaşi capitol despre Gr. Alexandrescu lărgeşte orizontul analizei stilistice cu mijloacele analizei fonetice, pe care D. Popovici o recepţiona din M. Grammont (*Le vers français*, Paris, 1937) şi pe care avea s-o utilizeze frecvent în acelaşi curs despre *Poezia lui Mihai Eminescu*. În cursul despre Gr. Alexandrescu analiza aceasta este sumară şi vizează doar poezia *Anul 1840*. Ea ar fi trebuit adîncită în studierea poeziei *Umbra lui Mircea la Cozia*. Cum însă fragmentul respectiv nu a fost redactat, reproducem din manuscris schema care ar fi trebuit să constituie punctul de plecare al analizei:

Ale tùrnurilor ùmbre peste ùnde stau culcàte 4 accente fundamentale *3u+1a* îndepărtare. 3 u neacc.

Ş-ale vàlurilor mîndre generàţii spumegàte 4 accente *3a+1i* rezonanţă.

Cătră ţărmul dimpotrivă se întind, se prelungésc *2e+i=3* vocale palatale.

Zidul véchi al mînăstirei în cadenţă îl izbèsc *3e+1i=4* vocale palatale

vers 1 şi 3 descriptive vers 2 şi 4 narative (predomină vocalele palatale luminoase).

Despre versificaţia lui Alexandrescu, ale cărei asperităţi îl fac pe Delavrancea să-l bănuiască pe poet de unele defecte de auz, unele observaţii interesante în studiul citat al lui P. Cornea. V. şi L. Gâldi, *Introducere în istoria versului românesc*, Buc., 1971, p. 176—185; Vladimir Streinu, *Versificaţia modernă*, p. 143—147 („Alexandrescu face parte, desigur, dintre cei mai amuzicali poeţi ai veacului trecut"). O părere contrarie în G. Călinescu (*Op. cit.*, p. 170), care gustă „acest chip de a produce cezuri, de a gîndi sunetele ca în vederea unor bolţi de catedrale".

Aspectul lingvistic al operei, în I. Fischer, *Aspecte ale evoluţiei morfologice româneşti în variantele poeziilor lui Gr. Alexandrescu*, în *Omagiu lui Iorgu Iordan*, Buc., 1958; N. Vasilescu-Văleni, *Evoluţia lexicului în poeziile lui Grigore Alexandrescu* în *Limbă şi literatură*, *XV (1967)*: Paul Lăzărescu, *Grigore Alexandrescu*, în *Studii de istoria limbii române literare. Secolul XIX*, vol. II, Buc., 1969.

[10] Al. Ciorănescu, *Grigore Alexandrescu traducător al lui Tasso*, în *Viaţa românească*, 1934, nr. 9; P. Grimm, *Traduceri şi imitaţii...*

D. BOLINTINEANU

Vreme îndelungată, Bolintineanu s-a bucurat de un prestigiu literar particular, concurînd puternic regalitatea literară a lui Vasile Alecsandri. Tîrziu chiar, un cercetător ca Aron Densușianu arăta o preferință marcată pentru opera sa, în care descoperea comori poetice pe care zadarnic le căuta în opera lui Alecsandri sau Eminescu. Această supravalorificare a fost fatală poetului, al cărui prestigiu avea să scadă la bursa valorilor cu atît mai jos, cu cît mai puțin meritate erau înălțimile la care îl ridicase fluxul admirației anterioare. Studiile care au căutat să-l reabiliteze au fost lovite de același discredit de care fusese lovită și opera poetului. Este drept că o glorie literară ca aceea a lui Bolintineanu nu putea fi reînviată de puterile mărginite ale unor cercetători ca Pavelescu sau Pătrașcu[1].

Este însă tot atît de drept că această glorie nu mai poate fi reînviată în formele ei trecute: însemnătatea lui Bolintineanu nu trebuie căutată în valoarea artistică a operei sale, ci în semnificația pe care această operă o prezintă în cultura română. Bolintineanu rămîne scriitorul cel mai caracteristic pentru epoca în care a scris, epocă agitată de pasiuni politice puternice, care impuneau scriitorului un ideal străin de artă. Observația, valabilă pentru întreaga literatură română, este valabilă în chip deosebit pentru literatura din Muntenia. Faptul se explică prin amploarea pe care mișcarea revoluționară din 1848 a luat-o aici: partizani ai revoluției, scriitorii munteni militează pentru triumful ideilor ei atît în țară cît și în străinătate, unde cea mai mare parte dintre dînșii sînt nevoiți să caute un refugiu. Sentimentul că poporul român trăia clipe ce hotărau pentru timp îndelungat de soarta lui se desprinde cu putere din scrierile vremii; era deci firesc ca fiecare român conștient să fi căutat,

părăsind idolii adoraţi în trecut, să activeze pentru cîştigarea luptei naţionale. Şi dacă, înainte de revoluţie, poezia năzuia deopotrivă către valorile artistice întrupate în capodoperă şi către valorile morale şi naţionale, situaţia ce se creează prin revoluţie face ca ea să devină un instrument de luptă politică şi să capete adeseori aspectul unui articol de ziar versificat.

Bolintineanu este conştient că misiunea sa poetică era determinată de necesităţile societăţii româneşti din acea vreme şi este nemulţumit că această misiune depăşea puterile sale. În prefaţa volumului din 1847, el spune că poeziile pe care le publica atunci erau „puţin solide" şi încă şi mai puţin demne „a fi privite ca nişte opere de care avem trebuinţă într-acest timp, cînd naţionalitatea română se deşteaptă ca o aurora după o lungă noapte". Acelaşi an aducea şi colecţia de poezii a lui Cesar Boliac, în a cărei prefaţă poezia era concepută cu atribute grandioase: ea trebuia să primenească mentalităţile, să reformeze întreaga societate şi s-o aşeze pe baze noi. Era o schimbare în mentalităţi şi Bolintineanu, care prindea pulsul zilei, îşi judeca opera în raport cu aceste cerinţe înalte, cărora ea nu le corespundea decît în parte. Volumul aducea cunoscuta elegie *O fată tînără pe patul morţii,* a cărei publicare în *Curier de ambe sexe* făcuse celebritatea poetului, şi alte cîteva poezii ce desfăşurau aceeaşi tonalitate minoră. El aducea însă în acelaşi timp şi poezii care trădau o participare mai activă la mentalitatea epocii: este balada istorică, iniţiată pe latura cea mai accesibilă poetului din acele timpuri, — cea galantă. Întîlnim însă aici, în forme ce vor fi revizuite ulterior, şi *Cea din urmă noapte a lui Mihai Viteazul, Ştefan cel Mare şi maica sa, Ferentarul, Mircea cel Mare şi solii, Mihai scăpînd stindardul.* — Şi o mărturisire asemănătoare face el aproape de capătul carierei sale poetice, în prefaţa colecţiei de poezii *Cîmpul şi salonul* din 1869; scrise sub influenţa unora din marii poeţi ai antichităţii eline, poeziile din acea colecţie, care datau din tinereţe, exprimau necesităţile sufleteşti ale poetului; erau aşadar inutile pentru societate, care s-ar fi putut pleca spre ele numai din curiozitate; şcoala poetică sub influenţa căreia ele luaseră naştere încetase de multă vreme de a mai exista, fiind înlăturată de alte cerinţe: acelea de „a se cînta eroii, faptele lor strălucitoare, durerile şi aspiraţiunile naţiunii". La data cînd făcea această mărturisire, poetul dăduse baladele istorice şi *Traianida,* aşa încît el putea socoti răscumpărată în parte dezertarea din

prima lui tinerețe. Insistînd însă asupra frecventelor sale erezii, Bolintineanu ne face să vedem că el atribuia poetului modern un rol asemănător aceluia pe care bardul îl avea în societatea caledoniană: un sol al trecutului, pe care străbunii îl trimiteau să stimuleze pe urmași.

Aceste erezii erau însă explicabile în lumina concepției pe care poetul o avea despre poezie. În prețioasele articole în care el vorbește despre colecția de poezii poporane a lui Alecsandri și despre literatura română din trecut, Bolintineanu ne spune că adevărata poezie este aceea care dă expresie sentimentelor; că ea trebuie să se nască din inimă, nu din cap; și că trebuie să izbucnească spontan, așa cum izbucnea cîntecul cîntărețului lui Goethe: „cum cîntă pasărea, cum murmură rîul, cum vîjăie vîntul în frunze". Pornind de aici, era firesc ca el să creadă că prima în ordinea apariției este poezia lirică; ea datează din epoca în care societatea nu era încă organizată, cînd arta nu putea exploata decît viața sufletească a individului izolat. Organizarea societății aduce după sine apariția viciului și necesitatea de a-l combate; de aci iau naștere, în ordine literară, satira și comedia; ea aduce în același timp ciocnirea între indivizi și durerea, care dau naștere tragediei și ciocnirea între popoare, care provoacă, în poezie, apariția epopeii. Oricărui gen ar aparține însă, poezia trebuie să fie simplă și naturală. A fi „naturală" nu însemnează cu toate acestea să reproducă natura cu fidelitate: oricît ar fi de realizată, o astfel de poezie ar fi înfrîntă în lupta ei cu realitatea, înzestrată cu viață și mișcare. Plecînd de la această realitate, poetul „trebuie să creeze asupra elementelor ce îi sînt date, altfel face articoli de ziare în loc de poezie. Astfel, cînd tratează sujete istorice, esprimă fapte, eroi, el caută să adaoge lîngă realitate o viață nouă pentru eroii săi și să-i facă a străluci într-o rază de imagine". Creată în felul acesta, poezia are un scop precis: acela „de a curăți sufletele prin amintirea priveliștilor frumuseții, de a ridica sufletele prin simtimentul admirării, de a le întări prin amintirea virtuților și descrierea patimilor, avînd totd'auna în vedere îmbunătățirea soartei omului. Umanitatea, în a sa realitate, este totd'auna plecată spre pămînt, împinsă în trebuințele materiale; poezia cată să fie un intermeziar între materie și între spirit, să tinză a o ridica spre cer". Și pentru că răspundeau acestor cerințe ale artei, Bolintineanu înțelegea să solicite admirația lumii pentru poeziile poporane

culese de Alecsandri, care se aflau cel puțin la aceeași înălțime la care se afla și poezia scoțiană.

Concepția idealistă a scriitorului se întemeiază astfel în parte pe exemplul poeziei caledoniene. Accentuăm în mod intenționat faptul acesta, care ne va ajuta să ne explicăm unul din aspectele esențiale ale poeziei lui Bolintineanu, preromantismul. Cercetările închinate pînă în prezent poetului au ignorat acest capitol cu desăvîrșire sau l-au notat fugar, limitîndu-se în general la înregistrarea influenței lui Bürger, a cărui *Lenore* a putut sugera lui Bolintineanu ritmul în care se consumă cavalcadele sale. Articulațiile cele mai puternice ale operei sale în preromantism trebuiesc căutate însă în scrierile lui Volney și în poezia ossianică.

În această atmosferă trebuie încadrată și judecată balada sa istorică. Bolintineanu năzuiește să ne dea o frescă a istoriei române, în care trecutul să fie înfățișat îndeosebi în idealurile de care s-a condus și în acțiunile luminoase în care ele s-au realizat. Pentru aceasta, el aduce în scenă figurile mari ale trecutului: Mircea, Ștefan, Vlad Țepeș, Neagoe Basarab, Petru Rareș, Mihai, Radu Șerban; mama lui Ștefan, mama lui Mihai. Rossandra, Maria Putoianca; Preda Buzescu, Popa Stoica. Grozea Vornicul și altele defilează în versurile sale uniforme. purtînd aceeași unică misiune. Balada capătă în felul acesta o valoare normativă și pentru potențarea acesteia ea recurge adeseori la formule sentențioase și ia tonul insinuant al reproșului care stimulează:

Unde este timpul cel de bărbăție,
Cînd murea românul pentru datorie?

sau, într-o formă puțin schimbată:

Unde este timpul cel de vitejie?
Timpul de mari fapte? vai! n-o să mai vie!

Despoiată însă de această semnificație, balada, care aduce și unele frumuseți incontestabile de detaliu, se reduce la un material oarecare, în care Titu Maiorescu putea pescui cîteva figuri stilistice izolate, făcute să ilustreze concepția sa despre stil și în care, recent, G. Călinescu putea descifra cîteva momente de plastică a dinamismului și de simț acustic. Lipsite de

seva timpului, personajele sale istorice fraudează strident mediul lor istoric. Eroii lui Bolintineanu se desprind adesea din balada medievală occidentală și poetul își închipuiește că pentru localizarea lor este de ajuns să le împrumute un nume din registrul onomastic al istoriei române. Doamna lui Negru din balada *Doamna lui Negru și bardul* ar putea fi tot așa de bine doamna oricărui alt domn român, la curtea căruia un Minnesänger, transformat pentru circumstanță în bard scoțian, ar fi intonat același cîntec goethean, pe care Bolintineanu îl cunoștea prin traducerea franceză a lui Blaze de Bury:

La alții dă cupa, la alții dă calul!
O Doamne, eu cînt
Cum fîșîie frunza, cum vijîie valul,
Cum vuvue-un vînt.

Raportată în general la Neculce, la Florian Aaron și la Kogălniceanu, balada eroică a lui Bolintineanu a fost văzută îndeosebi sub latura anecdotică. Dar dincolo de materialul istoric, rămînea de pătruns întregul proces de elaborare, în cursul căruia scriitorul făcea să acționeze resorturi pe care el le împrumuta de aiurea. Ochiul său, reținut de obicei în artificiile decorative, nu era făcut să prindă ritmul interior al vieții. Personajele sale se creează de la exterior prin acumulare de gesturi și de colori, pe care poetul le orchestrează după legile unei mecanici simpliste. În ordinea aceasta, el a împrumutat cîteva din gesturile de ritual ossianic, a împrumutat nenumăratele banchete și slăbiciunea nesfîrșitelor cuvîntări: acțiunea lui epică se urzește în general în cursul unei cuvîntări și se consumă fulgerător într-un final abreviat[2]:

Ștefan se întoarce și din cornu-i sună,
Oastea lui zdrobită de prin văi adună.
Lupta iar începe, dușmanii zdrobiți
Cad ca niște spice de securi loviți.

Ei plecară-ndată să se războiască;
La Tismana bate armia nemțească.

Atunci Ștefan, Domnul mare,
La oaste plecă
Și de oștile barbare
Țara curăță.

Dup-aceste vorbe, Ştefan strînge-oştire
Şi-nvingînd păgînii, 'nalţă-o mînăstire.

Şi totuşi balada aceasta, al cărei obiect în general nu este acţiunea, ci harnaşamentul verbal al acţiunii, este plină de mişcare: un univers de gesturi, a căror ritmică zvîrcolire nu izbuteşte cu toate acestea să dea sentimentul vieţii. Mecanizată, viaţa sufletească a personajelor sale este lipsită de congruenţă, ea se desfăşoară în lame discontinui şi izomorfe, ceea ce face ca sub nume diferite să existe un personaj unic:

Du-te la oştire, pentru ţară mori
Şi-ţi va fi mormîntul cununat cu flori

spune mama lui Ştefan cel Mare; iar Teodosia, mama lui Mihai Viteazul, o repetă de aproape:

Ştirea ta e tristă foarte,
Nu că fiu-meu a murit,
Dar că chiar prin a lui moarte
Pe români n-a dezrobit.

Mircea spune:

Astfel, decît lanţul braţul să-l încingă,
Ce-i român, ce-i nobil astăzi să se stingă,

şi la fel spune şi Mihai:

Astfel e vulturul ce pe piscuri zboară,
Aripile taie-i, că ar vrea să moară!
Astfel e românul şi român sînt eu
Şi sub jugul barbar nu plec capul meu.

Extirpînd individualul, Bolintineanu îşi simplifică astfel personajele pînă la fruntariile categoriei, ceea ce le duce la funcţionarea automată a unor fabricate de serie. În aceste condiţiuni, peisajul din balada lui, izvorît dintr-o paletă obosită şi lipsită de varietate, va avea acelaşi aspect de fabricaţie de serie, care se poate administra oricînd şi oriunde:

Pe o stîncă neagră, într-un vechi castel,
Unde cură-n poale un rîu mititel —

Pe un pisc sălbatic și vijelios
Unde urlă-n poale Argeșul spumos.

sau:

Ca un glob de aur luna strălucea
Și pe-o vale verde oștile dormea; —
Dar pe-un vîrf de munte sta Mihai la masă—

Sechiel Moise, mîndru de oștile sale,
Aștepta românii pe o verde vale;
Dar pe-un pisc sălbatic ce din nori ieșia
Ca o frunte d-aur luna strălucea.
Acolo se-așează căpitani la masă —

Luna plină-nalță discul ei pe munte
Stoica stă la masă cu cei mai de frunte.

Incapabil de a intui trecutul țării în eroica lui asprime, Bolintineanu populează istoria românilor cu ghirlande întregi sau cu „semighirlande" de doamne și cavaleri galanți, strălucitori în dantele și carmin, care se adunau în jurul tronului ca să guste deliciile cîntecelor unor cîntăreți rătăcitori. Este, în această dezertare de la realitățile autohtone, dovada cea mai elocventă că poetul nu era ceea ce căuta să fie, — uriașul care să smulgă din timp istoria și sub greutatea ei să strivească pe pigmeii zilei.

Sub aceste auspicii puțin favorabile, poetul se îndrumează către epopee. Persista convingerea că prestigiul național era știrbit atîta timp cît literatura română nu era îmbogățită cu o epopee cu subiect istoric. Epopeea fusese visul generației Asachi—Heliade, dar o zînă rea o împiedicase să apară: *Ștefanoida* lui Asachi fusese distrusă, se spune, de focul din 1827; *Ștefaniada* lui Negruzzi dispăruse de asemenea în chip misterios, iar avîntul epic al lui Heliade fusese sugrumat de aflarea unui document inoportun, care făcea ca *Mihaida* să fie părăsită abia începută. Mai puțin îndreptățită decît toate acestea să existe, nici un cataclism nu s-a abătut totuși asupra *Traia-*

nidei și n-a distrus-o. Exerciții pregătitoare făcuse scriind *Andrei sau luarea Nicopolei* și mai cu seamă *Sorin sau tăierea boierilor*, poemă al cărei început se fixează sub influența lui *Faust*[3]. Epopeea lui Bolintineanu ni s-a transmis în trei forme, dintre care numai ultima, apărută în broșură în 1870, narează acțiunea pînă la capătul ei. Prima dată ea apare în *Albina Pindului* din 1868, în numărul din 1 iulie, unde ni se dau cîteva fragmente din cîntul I; a doua oară apare în aceeași revistă, în 1868—1869. De data aceasta opera este împărțită în „doine" și, în cele 11 doine pe care le cunoaștem, narațiunea înfățișează retrospectiv primul război al romanilor cu dacii și începe să înfățișeze războiul al doilea. Graba în care a fost lucrată și revăzută încarcă opera cu o serie de contradicții nu numai de la o variantă la alta, ci chiar în cuprinsul aceleiași variante. Lucrurile acestea rămîn însă de o importanță secundară față de lipsa totală de intuiție a istoriei de care poetul dă dovadă, față de statornica falsitate a tonului. Deși relativ orientat din punct de vedere istoric, ochiul poetului este cu totul deviat cînd caută să prindă viața ce vibrează în dosul documentului. Dacii lui Bolintineanu nu sînt barbarii aspri care au pus în primejdie viața Romei, ci niște sibariți pe care Horațiu i-a deprins să-și ascundă în umbră rîsetele amoroase:

În templul Dochiei lumina pătrunde
În umbră și tradă larcinii d-amor
Amanților tineri ce umbra ascunde,
Ce vin și-aduc zeei ofrandele lor.
N-auzi decît imnuri d-amor profumate,
Un freamăt de rochii, plăcute mișcări
Și blînde complîngeri, suspine-amorate,
Proteste și rîse și dulci sărutări.
Un foc de dorințe pe fața juniei
Purpură și face să ardă-al ei sîn;
Se varsă în aer profumii-ambroziei
Și simțul se-mbată d-amorul divin.

Dochia este Eudochia, soția lui Zamolxis, protectoarea dacilor în primele variante și dușmana lor în cea din urmă. Bolintineanu năzuiește să creeze o mitologie a dacilor și pentru aceasta împrumută cîte ceva din mitologia populară română, imaginează el însuși cîteva elemente și însuflețește totul de

spiritul mitologiei eline. Zamolxis este văzut ca un Zeus care prezidează adunările zeilor, care are neînțelegeri cu zeițele și pe care Eudochia l-ar trăda bucuros. Dar dacul Oneu, către care se îndreptează dorințele sale nelegiuite, nu iubește decît pe sora lui Decebal, Lazeea. Există și o Cosinzeană, cu atribute nedefinite: văzută uneori ca Diana, ea nu se sfiește totuși să cumpere cu farmecele unor zîne ale sale serviciile regelui Istru. Intîlnim și pe Făt-Frumos, fiul Eudochiei, care se confundă uneori cu „bălaiul Phosphoros" și care aduce ceva din Cupidon și din Mars; întîlnim și ursitoarele care, fără să se cheme ca în mitologia grecească, îndeplinesc același oficiu după același ritual.

Aceeași vedere lipsită de claritate o aduce poetul și în definirea acțiunii umane; eroii lui sînt construiți din bucăți disparate, a căror natură diferită nici o alchimie poetică n-o poate reduce la unitate. În felul acesta se înfățișează Decebal, pe care Bolintineanu l-ar vrea tăiat din negură și din fabulă și l-ar proiecta imens pe „muntenatici vîrfuri". Dar uriașul nu prinde consistență, regele dac rămîne o marfă comună. Căzut în captivitatea lui Vesura, regele iasigilor, el este salvat de soția acestuia, Tilia, care se-ndrăgostește de dînsul: prins de sauromați, el scapă de moarte prin aceeași Tilia, care, după ce fusese soția lui Vesura, devenise fecioară, fiică a regelui Eval și preoteasă în Taurida: „Cunosc pe Decebal, jur că e el", spune fecioara, autorizată de experiența anterioară. Și la un banchet pe care ea îl dă lui Decebal, după ce o sclavă cu „vocea sa tînără dulce mugește", fiica regelui își îmbie oaspele la dragoste, pentru că în această ordine preoteasa fecioară știe care este schimbul cel mai avantajos: în locul cerului și al lui Zamolxis, pămîntul și Decebal. Să mai adăogăm că, spunînd toate acestea, Bolintineanu este totuși de bună-credință? Aceeași lipsă de consecvență o aduce el și în prezentarea Lazeei. Cu apetituri de Clorindă, sora lui Decebal ar trebui, în economia totalului, să personifice castitatea și eroismul și prin destinul său să constituie unul din cele mai tragice momente ale epopeei. Dar virtutea Lazeei este foarte problematică: robită cu totul lui Oneu, sufletul său arde cu toate acestea de dragoste și pentru Massiam romanul, pe care nu se dă înapoi să-l primească în casă. Apreciind aceste merite ale ei, marele pontifice ar dori ca ea să se sacrifice pentru zeița Eudochia și mai cu seamă pentru el. Conștient că în isto-

ria lumii femeile au cîștigat cu grațiile lor ceea ce au pierdut armatele, el o îndeamnă să cucerească cu farmecele ei trupești pe Traian și să salveze în felul acesta Dacia. Dar pudica fecioară se revoltă la propunerea de a sacrifica zeiței Eudochia, care din loc în loc este și zeița amorului liber: „al Eudochiei cult, o pontifice, n-are morală". Ifigenie emancipată, ea se revoltă cu atît mai tare cînd presimte că ar putea fi sacrificată și altfel de cum cerea zeița:

Dar ce fac preoții zeei cînd popolul
Merge cu armele ca să combată?
Cînd geme Dacia și varsă lacrime?
Ei de plăcerile nopții se-mbată,
Strînși în orgiile mari ale templului,
Cununînd frunțile, cupele-n flori,
Cu preotesele cele impudice,
De la apunere pînă la zori.

„Vergura rece" Lazeea este tratată de Bolintineanu după un procedeu sui-generis, el o face să fie ucisă de preoți în varianta a doua, pentru ca în varianta a III-a s-o ducă în rai. Aici este văzută de Decebal, care, ca atîția eroi literari născuți în urma *Divinei Comedii,* întreprinde o călătorie în împărăția umbrelor, vizitează cele șapte iaduri și cele șapte raiuri. Dar nu numai Dante și Tasso au fost prezenți în mintea poetului român; în anumite împrejurări, eroii lui împrumută gesturi din *Eneida,* iar unele momente secundare, cum ar fi schițarea unei căderi a îngerilor, aduc aminte de *Paradisul pierdut* al lui Milton. Și totul este răcorit de un puternic suflu ossianic.

Nu este locul să se stăruie asupra dramelor istorice ale lui Bolintineanu; lipsa de pătrundere psihologică a personajelor și neverosimilul intențiilor răsar aici mai violent decît oriunde. Plin de bunăvoință față de poet, Eminescu explica nereușita lui în dramă prin faptul că țintise prea sus, că ar fi vrut să dea românilor un Shakespeare. Dar influența lui Shakespeare nu poate rodi decît într-un anumit climat sufletesc; altfel distruge. Și pe Bolintineanu l-a distrus.

Colecția din 1847 nu aducea însă numai balada istorică, ci și balada fantastică. Genul fusese cultivat încă de mai înainte în literatura română, iar Bolintineanu însuși avea să arate și

după această dată o marcată preferință pentru el. *O noapte la morminte, Mihnea și baba, Fata din dafin, Domnul de rouă, Peșterea muștelor, Herol, Capul Avarilor, Dochia, Ielele,* — spre a nu cita decît pe cele mai cunoscute ,— sînt tot atîtea sondaje în lumea fantasmelor, în cursul cărora Bolintineanu a izbutit, în anumite momente, să prindă fiorul adevăratei poezii[4]. Primele două, publicate în colecția din 1847, rămîn cele mai puternice din tot ce Bolintineanu a dat în această ordine. *O noapte la morminte* aduce în scenă pe un Caligula îmbrăcat în roba penitenței creștine și zbătîndu-se într-o atmosferă apocaliptică de macabru și halucinant. Rătăcit în noapte, poetul înaintează pe cărări sălbatice; tăiate din lună, fantasme rîdeau pe-o mînăstire; pe fundalul nopții treceau duhuri neguroase și de-a lungul drumului scheletele scoteau din mormînt mîinile lor hidoase: gesturi macabre, izolate în spațiu, dar pe care poetul le unește țesîndu-le în pînza aceleiași atmosfere de lunatism, în care o pulbere albă de oase omenești îmbracă pleoapele și buzele călătorului. Poezia aduce unele puncte moarte în desfășurarea sentimentului, aduce unele clișee de expresie: cînd cineva spune, la acea dată, că luna este „regina nopților", de bună seamă nu culege o floare stilistică neculeasă înaintea lui. Dar pe deasupra tuturor acestora se încheagă o puternică atmosferă, în care glasul mortului ce-și caută mormîntul răsună lugubru:

Deschideți, schelete, aceste mormînturi,
Căci ploaia se varsă pîraie din nor,
Căci vîntul mă bate și cîini mă-nconjor
Și ielele albe duc hore pe vînturi.

Aseară, cînd umbra cădea pe pămînt,
Ieșii să văz luna jucînd pe ruine,
Căci două schelete gemeau lîngă mine
Ș-un verde balaur zbura prin mormînt.

Dar luna s-ascunse d-odată-n furtună
Și astfel ca spicul de vînturi uscat,
Vîrtejul pe mine în văi m-a zburat
Pe unde infernul sabatul adună.

Prima întrebare care s-ar putea pune ar fi dacă, în poezia mormintelor a lui Bolintineanu, s-ar putea vorbi de meditația preromantică în stilul lui Gray sau Young? Înclinarea meditativă n-a lipsit poetului, dar mormîntul nu-i îngăduia decît meditația între limite restrînse. Spiritul său se simte ispitit să desfășoare mai degrabă momentele de satanism incluse în temă: el simte voluptatea ororii care face să vibreze straturile ancestrale ale conștiinței omenești. Mai mult decît oriunde, faptul acesta se simte în *Mihnea și baba*, poezie de un puternic suflu demonic și de mari efecte onomatopeice. În forma ei ultimă, poezia orchestrează în debut tonalități scăzute: un mormînt negru, o lampă ce se stinge asupra lui sub atingerea aripilor, o buhă ce se plînge, demoni ce se adună pe munți și urlă. Și deodată descrierea irumpe într-o rară precipitare ritmică:

În peștera Carpaților
O oară și mai bine,
Vezi templul pacinaților
Ce cade în ruine.

Un templu ruinat în fundul unei peșteri și amintirea Pacinaților într-o poveste din vremea lui Mihnea cel Rău aduce, pentru cititorii lui Bolintineanu, o dublă regresiune în timp, înfundarea în tenebrele generatoare de duhuri și teroare. Și descrierea continuă în tonuri ce amintesc *Noaptea Walpurgiei* și într-o densitate de sentiment de care un alt admirator român al lui Goethe, Iancu Văcărescu, nu s-a învrednicit niciodată în poezia sa walpurgiană. Forma definitivă a baladei, care anulează o parte din articulațiile epice ale primelor variante, se realizează toată în această atmosferă, în care tensiunea înaltă a stărilor de sentiment guvernează un sistem de punctuație precipitată:

S-aude un zgomot de pași pe aproape,
Cum calcă strigoiul cînd va să dezgroape
O tînără fată . . . Colo . . . ascultați!
Să fie Satana cu ochii de focuri?
Hei! cine să calce în negrele-mi locuri,
Se-ntreabă bătrîna, aici nechemați! . . .

Și în urma unui aspru rechizitoriu, făcut să justifice viziunea infernală în planul eticii umane, bătrîna vrăjitoare se văzu

secondată de duhurile morții și ale nopții: cu ghearele încleștate, schelete ies din morminte și sar asupra lui Mihnea; în aer trec țipînd vîrcolacii, în timp ce șoimanele, deșirate ca o turlă, veneau urlînd din munți în văi. Dar hora macabră înghează, dominată de vocea bătrînei vrăjitoare ce blestema. Chiar în forma lui primă, cu impurități conceptuale ce tind să diversifice fluxul epic, pasajul rămîne unul dintre momentele cele mai remarcabile în dezvoltarea imprecațiunii în literatura română:

Oriunde vei merge să calci, o tirane
Să calci pe cadaver și-n visu-ți să-l vezi,
S-auzi împrejuru-ți strigoi și șoimane.
Să-ți mintă ciocoii și tu să îi crezi;
Să-ți arză plămînii d-o sete adîncă
Nainte s-ai apă, să nu poți să bei.
Să simți totd'auna asupra-ți o stîncă;
Să-nchini a ta frunte la cine nu vrei;
Să nu se cunoască ce bine vei face;
Să plîngi, însă lacrămi să nu poți vărsa;
Să arzi de dorință și la ce nu-ți place
Ș-apoi din nici una să nu poți gusta;
Să crezi că ești geniu, să aibi zile multe
Și toți ai tăi moară, cu numele tău.
Și vorba ta nimeni să nu o asculte,
Căit, să faci bine, și să faci tot rău.

S-a afirmat că momentul următor, în care Mihnea ne este înfățișat fugind înconjurat de duhurile nopții, se desfășoară sub influența *Lenorei* lui Bürger. Și într-adevăr, este aceeași atmosferă lugubră, pentru redarea căreia poetul recurge la mijloacele cele mai variate, de la invocarea ființelor demonologiei populare, pînă la acumulări de efecte acustice, pînă la o savantă variere a ritmului și la inovațiuni lexicale sub exigențele accentului: „Fug legioanele, sbor cu cavalele", „Baba p-o Arnelă, iute ca fulgerul". De altfel, interesul lui Bolintineanu pentru Bürger reiese și din faptul că autorul *Lenorei* urma să fie tradus în întregime de poetul român în „Biblioteca clasică universală", proiectată de acesta și de editorul Ioanin, în 1858. În afară de Bürger, literatura germană ar fi fost re-

prezentată în această întreprindere de Goethe, Schiller, Hoffmann și Klopstock[5].

Elaborarea care a dus de la prima la ultima variantă se caracterizează în primul rînd prin eliminarea incidentului de biografie intelectuală: tiranii care fac planuri cum să țină popoarele în robie și ciocoii, ale căror neadevăruri să treacă drept adevăruri, sînt intrusiuni din concepția politică democratică a poetului; ele plutesc pe deasupra valului afectiv al poemei, cu care nu pot face corp. În al doilea rînd, finalul primei variante aducea o încheiere a cadrului epic: poporul Capitalei, adunat în piața cea mare, aștepta ca Mihnea să-și ardă boierii; dar el nu arde pe boieri, ci pe bătrîna vrăjitoare, care, — și aici este invocată autoritatea tradiției, — îndată ce focul o încinse zbură în aer, rătăcind radioasă din „regii în regii". Varianta primă impune astfel o precizare de ordin istoric, în timp ce varianta ultimă, nepreocupată de anecdotă, elimină toată partea finală și termină notînd dispariția spiritelor odată cu venirea zorilor. Asistăm astfel la o sfărîmare a limitelor istorice, la evadarea personajului din istorie în fabulă, — singurul procedeu care îngăduie construirea unei drame demonice.

Dacă balada fantastică a lui Bolintineanu se realizează la un nivel artistic mai ridicat, explicația trebuie căutată în împrejurarea că motivarea acțiunii nu impunea pătrunderea psihologică a personajelor. Poetul sugerează sentimentul macabrului prin acumulări externe de material, în arhitectura căruia liniile de ordonare cad într-o mare măsură în domeniul vizual. Din faptul acesta decurg însușirile poeziei sale lirice: ea nu pătrunde niciodată în adîncurile vieții sufletești, dar vibrează în fața a orice însemnează coloare. Cu toată concentrarea ei de elemente convenționale, *O fată tînără pe patul morții* a putut impresiona nu numai la data apariției, ci și mai tîrziu. Poezia a fost raportată la *Tînăra captivă* a lui André Chénier și la *Căderea frunzelor* a lui Millevoye[6]. Note izolate se pot identifica și într-una și într-alta, ceea ce ne face să credem că elegia lui Bolintineanu n-a luat naștere sub influența strînsă și exclusivă a unui text, ci că ea a izvorît dintr-un climat sufletesc de triste elementare. Sub această atmosferă, care plutește asupra întregii poezii, se anulează în parte opoziția stridentă a noțiunilor aduse de operă: un „rob"

care „cîntă", dar care cîntă „amar", „un aer duios"; o fată tînără pe patul de moarte care asemenea cîntă; și pretutindeni o invazie de crini, de flori, și de filomele ce se zbat sub grindină sau sub viscole. Poezia desfășoară astfel, pe planuri suprapuse și cu mișcări contrarii, vocabula convențională, imaginea convențională, situația convențională. Dar tocmai faptul acesta o încărca de grații în ochii unei generații care se lăsase cucerită de tristețea elegiei lamartiniene, fără să fi lichidat în prealabil șablonul idilei arcadiene: păstrînd cîteva din decorațiunile de lexicon arcadian, transparenta fecioară a romanticilor murea în versurile lui Bolintineanu cu o resemnare relativă, regretînd dezmierdările de care era lipsită, regretînd că alții rămîneau în urma ei. Poezia aducea însă anumite repetiții și simetrii expresive, precum și o remarcabilă fluență a versului, — calități față de care cititorii s-au arătat deosebit de simțitori și care aveau s-o impună ca model multora dintre poeții de mai tîrziu.

Cu toate scăderile sale, poezia amintită rămîne cea mai de seamă în lirica elegiacă a lui Bolintineanu. Alături de ea vom aminti și *Fericirea, Moartea, Un tînăr român murind în străinătate, Proscrisul, Elegie, Fecioara,* — toate aducînd aceeași fluiditate a versului și aceleași obositoare clișee. Caracteristică sub acest raport apare îndeosebi cea din urmă, — o acumulare de note contradictorii pe care nici un fluid misterios nu le unifică, și de imagini grotești pe care nici o artă poetică nu le poate reabilita. Este suficient să amintim tactul inițial, spre a intui armonia totalului: la sînul ei, poetul plînge și lacrimi se scurg nu pe față, ci pe fruntea lui. Căutînd să realizăm mental imaginea, poezia lui Bolintineanu, încărcată de lacrimi dulci, de zori și de mirt italic, devine o grotescă de carnaval. Dar Bolintineanu este un îmbătat de coloare. Ochiul său urmărește cu voluptate jocul ei și izbutește să prindă adeseori nuanțele cele mai fine. Pictural este văzută Sfînta Fecioară, al cărei portret este lucrat în trăsături rapide și sugestive, în cuvinte ce radiază lumină:

Vă uitați cît de frumoasă
Se înalță în azur,
Într-o ceață argintoasă
Cu flori d-aur împrejur.
. . . . . .

Prin azur și printre stele
Intră, îngerii-o admir;
Astfel între viorele
Se înalță-un trandafir.

Poezia *Fecioara Maria* face parte din colecția intitulată *Macedonele,* în care poetul a cuprins poezii cu subiecte variate. Cele mai numeroase sînt însă acelea în care ni se înfățișează scene din viața aromânilor. Colecția se deschide cu *Românele din Cavaia,* în care poetul fixează un instantaneu din viața acestora: în fugă nebună, caii Moravei trec, purtînd în spinare pe femeile românce din Cavaia. Ceva din morala rigidă a eroinelor este prins în sfatul pe care Bolintineanu îl formulează într-o expresie demnă de reținut:

Fugi trecătorule, pleacă-ți cătările,
A nu le strînge
Flacăra ochilor! căci înfruntările
Se spăl cu sînge.

Pentru definirea lor, poetul procedează prin eliminare, în versuri cu sonorități toponimice și cu precipitarea ritmică a galopului: amazoanele acestea, a căror imagine se schițează o clipă, nu sînt nici avlonele, nici tiranesele, nici elbassanele. belardesele sau gheghele; sînt românce le, pe care caii le poartă cu ușurința cu care suflarea vîntului poartă pe aripile sale parfumul. Dar cele mai numeroase *Macedone* aduc tonuri puțin autentice: nici *Lupta în pădure,* în care o păstoriță vorbește de poeți și de Cibele, nici *Lupta păstorilor* nu pun în circulație personaje existente în lumea pe care Bolintineanu își propunea s-o prezinte. Legate prea mult de modelele antichității, poeziile acestea aplică vieții aromâne o vedere străină. Și tot atît de puțin autentic este și portretul femeii aromâne în poezia lui Bolintineanu: văzute direct bachic în *La ospăț,* aromâncele sale au împrumutat numeroase trăsături din haremul vecin. Cilia, Păstorița necredulă, Agnesa. toate se împărtășesc din plin din viața somptuoasă a Orientului. Și chiar atunci cînd poetul subliniază cadrul rustic în care își fixează tabloul, el revarsă asupra întregului aceeași atmosferă voluptuoasă și senzuală. În genul acesta amintim poe-

zia *Cilia culcîndu-se,* în care el înfățișează o tînără fată dezbrăcîndu-se să se culce și făcînd să plutească în jurul ei „un hor de dorințe". Și este surprinzător cum Bolintineanu, căruia romîncele din Cavaia îi revelaseră rigiditatea resorturilor morale ale populației aromâne, ajunge cu vremea să atribuie acestora deprinderi de harem. Împrejurarea aceasta arată cît de întemeiată este observația făcută încă de mai înainte, că poetul n-a cunoscut direct decît o parte din regiunile macedonene pe care le descrie în *Călătorii la românii din Macedonia.* Faptul că el face pe aromâni să se împărtășească într-o măsură din felul de viață al societății de pe Bosfor nu este însă singura legătură între *Macedonele* și *Florile Bosforului.* Prin subiectul lor, unele *Macedone* ar trebui să figureze mai degrabă în cealaltă colecție. În această categorie este *Zioara,* poezie ce se leagă pînă la un punct de una dintre cele mai cunoscute opere ale poetului grec Valaoritis, *Doamna Phrosyne,* și în care cruzimea unui Ali Pașa face ca cincisprezece captive să fie înecate în valurile unui lac.

De o stimă deosebită s-a bucurat într-o vreme poezia *Amantele Ciliei.* În versuri sprintene și adeseori frumoase, ea aducea ceva din *Miorița,* dar ajungea să înscrie în final horațianul „carpe diem". O vibrație poetică reală a prins însă Bolintineanu în *San-Marina,* poezia transhumanței macedonene. Nici de data aceasta poetul n-a lucrat sub impresia directă a realităților păstorești din Macedonia: Capidan a arătat de curînd că la baza ei se găsesc anumite pasaje din lucrarea lui Pouqueville, *Voyage en Grèce,* apărută la Paris în 1820[7]. De altfel Pouqueville este amintit și în notele ce însoțesc *Macedonele.* Cu toate excrescențele parazitare din final, în care poetul înțelege să schițeze un tablou general al aromânului și să se înduioșeze în eventualitatea că „oițele le mor", *San-Marina* se menține într-o atmosferă poetică puternică, în care gesturile au gravitatea unui ritual ancestral și în care timpul însuși îți dă impresia unei desfășurări atemporale, ceva care-l face să poarte cu sine, nedisociate, prezentul și istoria și care îmbracă personajele cu atributele permanenței: păstorii din *San-Marina* sînt de azi și de la începutul creațiunii, mișcările lor par că se desfășoară în ritmul eternității. Adeseori, în forme de circulație limitată, *Macedonele* aduc puterea de expresie și amploarea ritmului eminescian. Acesta este cazul cu varianta

poeziei *Edessa*, publicată în ziarul *Reforma* din 1863: o precipitată regizare a istoriei, pe care o încheie, într-o imagine măreață, afirmația că moartea este singura lege ineluctabilă a omenirii:

Ca un bulgăre de aur soarele pierise-n mare;
Umbra se vărsa pe dealuri și juca în depărtare;
Stelele pe urma zilei spațiul îl înfloreau,
Douăzeci de guri de apă vuvuiau în sînul nopții
Și șacalii cei sălbateci, fataliști amici ai morții,
Pe mormintele Edessei soarta lumii prevesteau.

La data cînd, sub influența literaturii cu turci a Doamnei Cottin, Sihleanu își îndruma poezia către Orientul musulman, Bolintineanu satura versurile sale de colorile vii ale Bosforului. Ar fi greu să se precizeze dacă *Florile Bosforului* au fost scrise la îndemnul doamnei Sașa Ghica, după cum mărturisește poetul, sau sub imboldul *Orientalelor* lui Victor Hugo, după cum se afirmă în general[8]. În prefața colecției sale de poezii *Cîmpul și salonul*, publicată în 1869, el face mărturisirea că acea colecție conținea poezii din tinerețe, nepublicate încă. Printre ele găsim unele cu temă orientală, ceea ce ne-ar duce la concluzia că genul l-a atras mai înainte de a ajunge să cunoască direct orientul turcesc, fapt care ar lăsa liber jocul influențelor. Dar chiar dacă îndemnul prim este de natură livrescă, poezia orientală a lui Bolintineanu este, mai presus de orice, rod al cunoașterii directe a locurilor și oamenilor. Este drept, unele subiecte sînt împrumutate din istorie; dar poetul are prilejul să verifice datele psihologice ale faptului istoric în prezentul ce se desfășoară sub ochii săi.

Îngerul morții și al poeziei plutesc peste versurile lui Bolintineanu. El urmărește viața orientală în multiplele sale manifestări, și una dintre cele mai frecvente manifestări ale ei este iubirea care duce la moarte. Aceasta este soarta baiaderei Almeea, pe care viclenia rivalei o face să moară sub ochii sultanului. Înecată în descrieri și în firele complicate ale unei intrigi de harem, poezia ridică la suprafață cîteva momente din descrierea frumuseții feminine, cum sînt acelea care ne arată pe baiaderă înainte de a începe dansul și în timpul dansului:

Hadînul o preurmă . . . Ea cade cîteodată
Pe brațele lui negre în aer legănate
Și seamănă, pe brațe-i, un farmec virginal,
Ca o steluță dalbă în fruntea unui val.

O soartă asemănătoare îi este scrisă și frumoasei Dilrubam, a cărei frumusețe stîrnise ura în „ghiulnara" sultanului Mahmud. Exilată, poetul o înfățișează în petrecerile sale cu hanîmele și cu sclava favorită; dar peste viața care arde cu putere în sînul ei, sentința fatală cade cu sonorități de cavou:

„Cînd al vieții soare dulce
După munte va sînți,
Viața ta va vesteji.
Iată, soarele se duce:
Dilrubam, tu vei muri!

Și ca Dilrubam mor atîtea ființe ce populează *Florile Bosforului.*

Nicăieri Bolintineanu n-a trăit mai intens decît aici voluptatea colorilor. În poezia lui, Bosforul apare ca o construcție în lumea mirajului, în care aceeași lumină prinde în jocul razelor sale cerul, pămîntul și marea. E seară. Malurile, colorate de seraiuri și de grădini, oglindesc în ape milioanele lor de lumini. Viața palpită în jur și marea însăși se animează:

Valurile spumegînde
Sub al stelei brîu de foc
Scutur coamele rîzînde
Și pe fața mării joc!

Ființele se împărtășesc din culoarea și voluptatea peisajului, numele lor au sonorități particulare. O fată răpită din Carpați se cheamă Mehrube. Alături de ea avem pe Dilrubam, al cărei nume sugerează, prin progresiva întunecare a sunetelor sale, destinul ce apăsa asupra frumoasei femei. Iar Almelaiur, care transpune într-un registru afirmativ situația din *Lacul* lui Lamartine, concentrează în finalul numelui său elanuri către infinit. Pictură sau sugestie în general, lexicul lui Bolintineanu ajunge, în *Esmé,* pictură și sugestie. Prin lumina vocalelor sale și prin accentul final ce-i interzice radierea în prelungire, cu-

vîntul dă impresia unui avînt sugrumat. El devine astfel caracteristic pentru cele două tendinţe ce se dispută de-a lungul întregii poezii: alături de exprimarea imensităţii („De la Tunis la Batum"), versul sugerează, prin dispoziţia masei sale fonetice şi mai cu seamă prin accentul final, ideea orizontului apropiat.

Colecţia aduce însă şi poezii care nu au nici o legătură cu Bosforul, sau nu au decît o legătură cu totul neînsemnată. *O noapte de amor*, care prinde unele accente din *Cîntarea cîntărilor*, ar putea figura în oricare altă colecţie a poetului. Iar *Oda* sau diferitele poezii dedicate doamnelor I. sau Z. se leagă tot atît de puţin de *Florile Bosforului*.

Orientul îl regăsim însă în cea mai mare parte din poema *Conrad*, în care Bolintineanu reface, pe linia poeziei, o parte din *Călătoriile* sale[9]. Aspectul este, de data aceasta, cu mult mai variat decît în volumul de versuri amintit: nu avem numai peisajul strălucitor şi exuberant, ci, alături de el, şi întinderea tristă peste care timpul şi-a însemnat trecerea cu ruine. *Ioniene, Sirienele* şi *Egiptul*, primele trei cînturi ale poemei, sînt, cu toată bogăţia lor de literatură antică, mărturia suflului preromantic al scriitorului. Conrad putea să împrumute numele său din poezia lui Mickiewicz; el putea împrumuta ideea rătăcirilor din *Cavalerul Harold* al lui Byron; dar suflul care străbate întreaga poemă, — adînca întristare pricinuită de conştiinţa tot mai vie a labilităţii lucrurilor omeneşti, — îi venea din meditaţiile lui Volney. Prin faptul acesta, poema reactualiza una dintre cele mai răspîndite teme ale literaturii preromantice şi pregătea calea pe care avea să se îndrumeze în scurtă vreme Eminescu.

Activitatea de prozator a lui Bolintineanu se desfăşoară în mai multe direcţii. În ordine cronologică, se impune să se amintească mai întîi activitatea sa de ziarist, alături de care vom nota pe aceea de propagandist pentru drepturile ţării sale. În cursul revoluţiei din 1848, el face să apară la Bucureşti ziarul *Popolul suveran*, în care mişcarea revoluţionară era apărată în principiile ei cele mai larg democratice. La Paris, unde petrece o parte din timpul de exil, participă la redactarea foii *Junimea română* şi face să apară trei numere din *Albumul pelerinilor români* al cărui titlu era sugerat de *Cartea pelerinilor polonezi* a lui Mickiewicz. Spre a lămuri străinătatea asupra problemelor ţării sale, Bolintineanu publică două broşuri în

limba franceză: *Les Principautés Roumaines* (Paris, 1854) și *L'Autriche, la Turquie et les Moldovalaques* (Paris, 1856). Întors din exil, el face să apară la București ziarul *Dîmbovița*, în care sînt dezbătute și apărate aceleași principii pentru care poetul luptase și în timpul revoluției[10].

Participarea la viața politică a țării sub Cuza i-a dat prilejul să cunoască oameni și situații, să examineze și să ajungă la un anumit sistem de filozofie a istoriei. De altfel trecutul îl preocupase nu numai în balada istorică sau epopee; el ne dă o serie de monografii închinate unor mari figuri din antichitate sau unora dintre domnitorii cei mai străluciți ai românilor. *Viața lui Traian August, fundatorul neamului românesc*, publicată în 1869, interesează numai prin faptul că dublează anumite momente din *Traianida*, iar *Cleopatra, regina Egiptului* (1870), aduce din nou în scenă unul din personajele care au ispitit mai mult pe poet. Dar lucrările cele mai importante în această ordine sînt altele: *România roabă la austro-maghiari?*, *Viața lui Cuza Vodă*, *Domnii regulamentari și istoria celor trei ani de la 11 februarie pînă astăzi*, apărute toate în 1869. Ele aduc un material prețios pentru istoria timpului și fac pe autor să-și pună unele întrebări mai larg cuprinzătoare, în legătură cu viața societății omenești. În felul acesta ia naștere *Cartea poporului român. Cugetări filozofice și politice în raport cu starea actuală a României*, publicată la București, în 1869. Lucrarea este scrisă grăbit, adeseori în fraze necusute și cu o sintaxă epileptică, cu deducțiuni naive de raționament; ea se impune însă atenției prin faptul că urmărește să dea un fundament filozofic agitației spirituale ce a luat naștere în țările române o dată cu revoluția de la 1848. Scrierea devine în felul acesta semnificativă și pentru poezia română a timpului, care se închină adeseori unor idealuri străine de artă. Bolintineanu procedează deductiv: primul capitol este intitulat *Dumnezeu;* al doilea *Omul și nemurirea sufletului;* al treilea, *Națiune, naționalitate;* urmează apoi: *Suveranitatea, Despotismul și democrația, Drepturile omului, Guvernul, Capul Statului, Alegerile, Libertatea, Dreptatea, Dreptul de rezistență legală, Poporul* etc. Împărtășind concepția de largă răspîndire că statul este un tot organic, Bolintineanu înțelege să dea acestei atitudini un fundament metafizic, pe care spiritul său, rebel față de construcțiunile abstracte, îl simplifică pînă la un sistem silogistic elementar: „Dumnezeu este nesfîrșitul, este eternitatea, căutînd

lucrarea lui Dumnezeu, găsim omul. Omul cu darurile lui trecătoare; omul ne pare ca un rezumat, ca o sinteză a Facerii. Dacă ființa lui Dumnezeu am tăgădui, omul nu se poate tăgădui; omul e netăgăduit, omul e lucrarea lui Dumnezeu. Dumnezeu este netăgăduit. Îndată ce găsim omul, îl găsim în asemănare cu ordinul armoniei universului. Omul este trebuincios, căci este, lumea e trebuincioasă, căci este, și dacă omul și lumea sînt trebuincioase, pentru ce scop sînt? Astfel Dumnezeu se arată nu numai ca cauză, dar ca cuvînt, ca început și ca sfîrșit. Este dar Dumnezeu, pentru că este". Cu o argumentare alimentată după un regim atît de personal, poetul se mișcă liber în regiunile metafizice. Iar atunci cînd coboară la problemele ce privesc societatea, pașii săi sînt conduși de anumite autorități, a căror prezență se simte în titlul lucrării și în textul ei. *Le livre du peuple* a lui Lamennais și *Le peuple* a lui Michelet trebuiesc amintite în primul rînd în această ordine. Ele dau coloratura sentimentală a lucrării, adeziunea sentimentală la tot ce privește masele mari ale poporului. Și tot din Michelet împrumută Bolintineanu ideea că viața unei societăți se desfășoară după același ritm ca viața individului, parcurgînd succesiv un stadiu de tinerețe, unul de maturitate și altul de bătrînețe. Ideea aceasta, care ne îndrumează către evoluția ciclică a umanității, se identifică însă în straturi mai adînci, în filozofia lui Vico, pe care Michelet o adîncise și o dase circulației largi. Bolintineanu însuși amintește o parte dintre scriitorii pe care se întemeiază: Montesquieu, Rousseau, Hobbes, Blackstone, Filmer, Kant, Fichte, dintre care unii nu-i puteau fi cunoscuți decît prin texte intermediare. De altfel, adeseori sub fraza lui Bolintineanu pulsează textul francez, redat într-o traducere cu totul relativă: „Omul este un animal înzestrat de cuvînt, de o limbă articulată care exprimă sentimentele și cugetările sale, ființă ce se poate civiliza, el singur este prin cele alte ființe, singurul ce naște pentru exercițiul cugetării și industriei; el prin aceasta domnește asupra celor alte ființe. El primi de la natură trei daruri mari care îi garantează domnia lui". Autoritățile pe care se întemeiază făceau pe Bolintineanu să vadă că societatea omenească este sortită organizării democratice, că suveranitatea aparține poporului și că uzurparea ei de către despoți face ca poporul să aibă nu dreptul, ci cea mai sfîntă dintre datorii, aceea de a se revolta împotriva uzurpatorilor. Luptătorul demo-

crat de la 1848 rămînea astfel credincios acelorași principii și la sfîrșitul vieții sale.

Participarea sa la revoluția din 1848 obligă pe Bolintineanu să se exileze, iar exilul îi dă prilejul să întreprindă mai multe călătorii: pe Dunăre și în Bulgaria, în iarna anului 1851—1852; în Palestina și Egipt, în primăvara anului 1853; în Macedonia, în vara aceluiași an; în Asia Mică, în 1854 și în Moldova, în 1857. Constatările și meditațiile pe care i le-au prilejuit aceste călătorii au fost consemnate de poet pas cu pas, în memorialul său, apărut în cinci volume cu începere de la 1856[11].

Descrierile de călătorie erau un articol literar la modă. El fusese cultivat în literatura română încă de mai înainte, într-o epocă anterioară celebrei *Însemnări a călătoriei* a lui Dinicu Golescu și ajunsese, în traducere și în contribuție originală, la un belșug care trebuia să provoace reacțiunea. Încă din 1845, Costache Bălăcescu publică, parodiind genul, *Relația voiagiului meu ce am făcut cu tata la deal.* Interesînd mai de-aproape preocupările lui Bolintineanu din *Călătorii,* amintim aici *O călătorie la Constantinopol* a lui Teodor Codrescu (Iași, 1844) și *Suvenire și impresii de călătorie în România, Bulgaria, Constantinopole* a lui D. Ralleti (Paris, 1858), precum și *Călătorii*-le lui Alecsandri, publicate în *România Literară* din 1855.

Preocupările lui Bolintineanu în *Călătorii* sînt foarte variate. Curiozitatea lui este atrasă într-o largă măsură de peisaj. Și cum în cursul călătoriilor a străbătut nu numai Moldova, ci și o bună parte din Peninsula Balcanică, Asia Mică și Egipt, memorialul abundă în descrieri și în notări de date etnografice. În afară de acestea, la fiecare pas scriitorul se lasă furat de istoricul localităților sau al popoarelor pe care le vizita, la fiecare pas bogate reflexiuni ne fac să cunoaștem gîndurile și sentimentele sale. Un exemplu tipic în ordinea aceasta îl vedem în *Călătorii la românii din Macedonia* și *Muntele Atos sau Santa-Agora.* Bolintineanu începe de sus, de la discuția conceptului religios și național; el urmărește organizarea socială și constituirea națiunilor, se ridică împotriva cosmopolitismului și analizează sentimentele patriotice, spre a se ridica în cele din urmă acolo unde aripile sale se prăbușeau în vid, în sfera metafizică: „Lucrarea cugetării omenești asupra experienței trecutului nu rămase fără rezultat. Acest rezultat este dovedirea existenței unei cauze întîitoare a efectelor; este Dumnezeu. A

dovedi care poate să fie natura lui, nu este dat omului; mărginirea înțelegerii sale îl oprește. De aici fabula și poezia care cutezară să însufle însuși gravele meditațiuni ale filozofilor. Științele filozofice, politice, sociale, religioase sînt încă amestecate cu spiritul poesiei. Această înrîurire a fabulei asupra lucrurilor omenești, este naturală omului. Cu toate acestea, poesie pentru poesie, nu este mai logic a ne înrîuri de ceea ce se apropie mai mult de natura omenească?" Și după ce stăruie asupra raporturilor între grecii vechi și romani, între grecii noi și români ajunge în cele din urmă la subiect. Dar felul cum Bolintineanu procedează îți face impresia unei bile pe care contactul cu un corp tare o respinge. Abia a fixat un moment din călătoria sa și scriitorul se abate asupra altor probleme. La plecare zărește pe Heliade îmbrăcat în uniformă turcească; de aici, un excurs asupra intențiilor fostului locotenent. În Marea de Marmara întîlnește un convoi de vase aliate ce se îndreptа către Crimeea; și iarăși un lung excurs asupra războiului, Rusiei, patriei, exilului, revoluției de la 1848. Și narațiunea continuă în felul acesta, întretăiată de preocupările cele mai variate: de la diferența între catolicism și protestantism pînă la instituția surorilor de caritate și, — atingînd din nou subiectul, — pînă la vorbirea macedoromână, pe care scriitorul mărturisește că o cunoaște din contactul cu localnicii, dar pe care el o cunoaște mai degrabă din gramatica lui Massim. Unele date în legătură cu revoluția din 1848 ne comunică Bolintineanu și în *Călătorie pe Dunăre și în Bulgaria*. Călătoria pune pe scriitor în situația să cunoască, în toată crunta lor mizerie, cîteva localități bulgărești de-a lungul Dunării. După o ședere mai îndelungată la Rusciuc pleacă la Varna, de unde avea să meargă la Constantinopol. Nici aici nu avem o bogăție rară de coloare, dar contactul real cu mizeria localităților vizitate dă povestirii un aer crud: la Varna are fericirea să găsească un han curat, așa cum nu găsise în celelalte localități bulgărești vizitate. Mobilate cu rogojine, camerele se încălzeau cu mangal; dar poetul preferă să doarmă fără foc, cruțîndu-și în felul acesta durerea de cap și vizita neplăcută a „punezi"-lor, care amorțeau de frig. Nu amorțeau însă de frig șoarecii, care în timpul nopții îl atacau în turmă și care încă din prima noapte îi rod cizmele. O vedere reală arată scriitorul și atunci cînd vorbește de populația turcească a localității, pe care în alte scrieri ale sale o înfățișare în colori trandafirii. Dar și în

această lucrare, punctul de rezistență îl constituie incursiunea în istorie sau povestirea unor întîmplări cu bandiți, care ar avea rostul să accentueze coloarea locală și care aduc în scenă pe un doctor german „cu o talie de Ercule", care „se afla sănătos pentru toți bolnavii săi ce nu putuse vindeca". Bolintineanu ne întreține îndelung cu aventurile de dragoste ale acestuia cu o Luiză, care era cea mai frumoasă femeie, cu o Violetă, care era de asemenea cea mai frumoasă femeie din lume, cu o turcoaică și cu o principesă, care erau tot așa de frumoase ca și celelalte. Călătoria în Moldova îi provoacă poetului și bucurie, dar și oarecare amărăciune. Aici are numeroși prieteni devotați și este înconjurat de atenții din toate părțile. Boierimea, educată în parte în Germania, este cu mult mai conservatoare decît boierimea din Muntenia: faptul acesta explică și starea socială și materială a țăranului moldovean, mai înapoiat decît cel din Muntenia. Nu-i place însă ușurința vieții de familie, nu-i plac divorțurile numeroase; dar crede că sînt neîndreptățite acuzațiile aduse călugărițelor de acolo, care, după cronica locală ar avea o viață prea ușuratică. Este, în toată narațiunea călătoriei în Moldova, un ton reținut, în dosul căruia se ascunde adeseori o condamnare. În corespondența cu prietenii, în care cuvîntul putea fi întrebuințat mai liber, condamnarea este energică. Lui Alexandru Zanne îi scria, în 1857, sub impresia imediată a celor văzute în Moldova: „Moralul este cu totul căzut în Moldova . . . ce am văzut m-a înspăimîntat". Faptul acesta îl făcea să își propună să se stabilească definitiv la Chios, să se însoare acolo „cu o fată onestă și sărmană, greacă".

În prefața cu care Sion prezenta, în 1856, jurnalul de călătorie în Palestina și Egipt, spunea că în acea lucrare Bolintineanu „ne descrie fiecare localitate cu întîmplările prin care au trecut, ne pune sub ochi trecutul și prezentul acelor locuri și, servindu-se cu autorități necontestabile, cu o manieră ingenioasă, ne familiarizează cu cunoștința multor lucruri serioase și interesante". Autorul însuși mărturisește adeseori „autoritățile necontestabile" de care se servește, dar tot atît de adesea el le-a trecut sub tăcere, chiar atunci cînd le-a urmat cu o fidelitate ce merge pînă la însușirea celei din urmă virgule. *Călătorii în Palestina și Egipt* și *Călătorii în Asia Mică*, cea din urmă narînd călătoria făcută în tovărășia lui Ion Ghica, prezintă o importanță deosebită pentru activitatea poetică a lui Bolintineanu. Pus în situația să cunoască o parte din Asia Mică și

din Egipt și să compare decăderea prezentă cu strălucirea din trecut, poetul găsește un cîmp favorabil meditației în legătură cu soarta societăților omenești. Împrejurări asemănătoare duseseră pe Volney la celebra meditație asupra ruinelor, a cărei prezență în preocupările unora dintre scriitorii români este atît de vie. Bolintineanu însuși cunoștea această operă, care a circulat larg în țările române atît în original cît și în traducere. De aceea nu trebuie să ne surprindă faptul că narațiunea lui aduce un suflu preromantic foarte puternic. Volney nu este însă prezent în opera scriitorului român numai cu *Les ruines ou Méditations sur les révolutions des empires*, ci și cu scrierea în care el a consemnat observațiile sale asupra regiunilor vizitate în Asia Mică și Egipt, *Voyage en Syrie et en Egypte pendant les années 1783, 1784 et 1785*, apărută în două volume, în 1787. Amintit în anumite momente, Volney este pus la contribuție de Bolintineanu în stil mare: unele pasaje, pentru care scriitorul nu face nici o trimitere la texte străine, reproduc cu fidelitate ceea ce se găsea asupra punctului dat în *Voyage*. Scriitorul nu se întreabă dacă informațiile culese de Volney în 1783—1785 corespundeau încă situației din 1853—1854. Spre a arăta măsura în care Bolintineanu depinde de texte străine, vom invoca un singur exemplu: ceea ce el ne spune, în *Călătorii în Palestina și Egipt*, despre anumite populațiuni ale Siriei. Reproducem cîteva din cele spuse în legătură cu maroniții:

„Maroniții locuiesc între ansarieni și între druzi în Siria. Pe la anul 600 de la nașterea Domnului, locuia pe malurile Orontului un sihastru numit Maron ce, prin purtarea sa, se făcuse iubit populațiilor din vecinătate. În certele ce începură între cele două biserici, el luă partea occidentalilor. Mulți împărtășeau ideile lui. După ce muri, ieși vorbă că pe mormîntul lui se făceau minuni. Creștinii îi ridicară în Hama o capelă și un mormînt. Pe la încheierea sutei a 7 după Christos, un călugăr din Schitul Hama, numit Ioan Maronitul, se declară pentru biserica latină. Partizanii împăratului din Bizanț făceau progrese în Liban contra latinilor. Acești din urmă trimiseră acolo pe Ioan Maronitul, numindu-l episcop. Acesta uni partizanii săi, îi adună și se duse cu dînșii în Liban, unde formă o societate neatîrnată sub raportul stării civile și religioase. Locuitorii luară nume de maroniți. De atunci ei se armară, se

organizară și se luptară contra inamicului comun; ei se făcură stăpîni peste toți munții pînă la Ierusalim. Dar mai în urmă începură să fie persecutați". În fața acestora, textul lui Volney (op. cit., vol. II, p. 8 sqq.): „Entre les *Ansâriens* au nord, et les *Druzes* au midi, habite un petit peuple connu dès longtemps sous le nom de *Maouârné*, ou *Maronites*... Sur la fin du sixième siècle de l'Eglise, lorsque l'esprit hérémitique était encore dans la ferveur de la nouveauté, vivait sur les bords de *l'Oronte* un nommé *Mâroun*, qui, par ses jeûnes, sa vie solitaire et ses austérités s'attira la considération du peuple d'alentour. Il paraît que dans les querelles qui déjà régnaient entre Rome et Constantinople il employa son crédit en faveur des Occidentaux. Sa mort, loin de refroidir ses partisans, donna une nouvelle force à leur zèle: le bruit se répandit qu'il se faisait des miracles près de son corps, et sur ce bruit, il s'assembla de *Kinésrin, d'Aouâsen* et autres lieux, des gens qui lui dressèrent, dans *Hama*, unde chapelle et un tombeau... sur la fin du septième siècle, un moine du couvent de Hama, nommé *Jean le Maronite*, parvint, par son talent pour la prédication, a se faire considérer comme un des plus fermes appuis de la cause des *Latins* ou partisans du Pape. Leurs adversaires, les partisans de l'Empereur, nommés par cette raison *Melkites*, c'est-à-dire Royalistes, faisaient alors de grands progrès dans le Liban. Pour s'y opposer avec succès, les Latins résolurent d'y envoyer *Jean le Maronite:* en conséquence, ils le présentèrent à l'agent du Pape, à Antioche, lequel après l'avoir sacré Evêque de Djebail, l'envoya prêcher dans ces contrées. Jean ne tarda pas à rallier ses partisans et à en augmenter le nombre; mais, traversé par les intrigues et mêmes par les attaques ouvertes des Melkites, il jugea nécessaire d'opposer la force à la force; il rassembla tous les Latins, et il s'établit avec eux dans le Liban, où ils formèrent une société indépendente pour l'état civil comme pour l'état religieux... la nation se donna le nom de *Maronites*... bientôt ils se rendirent maîtres de presque toutes les montagnes jusqu'à Jérusalem".

Dacă, în prezentarea trecutului, era de înțeles ca scriitorul să se întemeieze pe autorități străine, mai puțin de înțeles era însă că prezentul să fie înfățișat în același fel: „Forma guvernului lor este întemeiată pe datine. Nația se împarte în popoare și în șeici sau capi. Ei sînt plugari mai toți, au fiecare cîte

o femeie. Legea talionului este pusă în practică printre ei. Mai toți sînt armați. Numărul oamenilor în stare de a purta arme se urcă la 40 mii suflete; pînă astăzi țara lor este un tărîm de revoluții. Sub raportul religiei ei depind de Roma; au un patriarh ales dintre dînșii. Preoții lor se însoară; dar trebuie să se însoare cu fete, iar nu cu văduve; după moartea celei dintăiu femei, nu mai poate să se însoare. Unii din ei citesc liturgia în limba siriană. Cumenicarea se face cu anaforă pusă în potir. Regulele monastirilor lor sînt cele făcute de S-tul Antonie". În Volney: „La forme du gouvernement n'est point fondée sur des conventions expresses, mais seulement sur les usages et les coutumes... On peut considérer la nation comme partagée en deux classes, le *Peuple* et les *Chaiks*. Par ce mot on entend les plus *notables des habitans*... La nation entière est agricole... ils n'ont qu'une femme... ils ont admis ou conservé l'usage arabe du talion... Comme le pays n'entretient point de troupes régulières, chacun este obligé de marcher lorsqu'il y a guerre; et si cette milice était bien conduite, elle vaudrait mieux que bien des troupes d'Europe. Les récensemens que l'on a eu occasion de faire dans les dernières années, portent à 35.000 le nombre des hommes en état de manier le fusil... Pour la religion, les Maronites dépendent de Rome. En reconnaissant la suprématie du Pape, leur clergé a continué, comme par le passé, d'élire un chef, qui a le titre de *Batraq* ou *Patriarche* d'Antioche. Leurs prêtres se marient comme aux premiers temps de l'Église; mais leur femme doit être vierge et non veuve, et ils ne peuvent passer à de secondes noces. Ils célèbrent la Messe en syriaque. La Communion se pratique sous les deux expèces. La Hostie... se coupe en petit morceaux, que le prêtre met dans le calice avec le vin, et qu'il administre à chaque personne, au moyen d'une cuiller qui sert à tout le monde... Dans le petit espace qui compose le pays des Maronites, on compte plus de 200 couvens d'hommes et de femmes. Leur règle est celle de Saint-Antoine".

Nu este locul să se urmărească aici toate corespondențele între Bolintineanu și Volney. Ne mărginim să semnalăm faptul că aceeași fidelitate față de scriitorul francez o arată poetul român, între altele, în tot ce spune în legătură cu populația mutualis și cu druzii. Abia cînd ajunge să vorbească de ansarieni, el trimite la Volney, din care traduce un document, cu aerul că aceasta ar fi singura lui datorie față de acela.

Unele corespondențe ușoare cu Volney sînt mărturisite de Bolintineanu în ceea ce el ne spune în legătură cu Egiptul, dar aici informația cea mai bogată provine din scrierile fraților Champollion, pe care scriitorul îi amintește, de altfel la fiecare pas.

Pentru călătoria în Asia Mică, Bolintineanu se documentează în altă parte. El amintește la un moment dat pe călătorul engiez Chandler, care explorase Grecia și Asia Mică în anii 1764—1766. Relațiunea acestei călătorii apăruse și în traducere franceză. Singura ediție cunoscută nouă datează din 1806. Bolintineanu ar fi putut-o cunoaște direct, dar este cu mult mai probabil că el a pus-o la contribuție prin texte intermediare. Pe Chandler se întemeiază din loc în loc geograful francez Charles Texier, a cărui *Asie Mineure*, Paris, 1862, era o lucrare de meritată reputație. Ea fusese precedată de o altă lucrare a aceluiași cercetător asupra aceleiași regiuni: *Description de l'Asie Mineure*, Paris, 1839—1846. Pe Texier îl amintește Bolintineanu în treacăt, dar ar fi greu să se precizeze care din aceste două lucrări a fost pusă la contribuție la data cînd el își redacta memoriul. În orice caz, dependența față de scriitorul francez merge, chiar acolo unde numele acestuia nu este amintit în nici un fel, pînă la reproducerea nu numai a ideii, ci și a documentării bibliografice cu prescurtările caracteristice limbii franceze. Un singur exemplu: în *Asie Mineure*, p. 343, Texier vorbește despre Priene și amintește, după Pausanias, de o statuie „très antique" a zeiței Minerva; iar în josul paginei notează: „Pausanias. liv. VIII, ch. 5". Bolintineanu reproduce (p. 14), atît ideea cît și nota, nediferențiindu-se de Texier decît prin faptul că el încorporează nota în text: „Priena e o cetate cu totul religioasă. Pausanias citează templul Minervei cu o statuă foarte antică a zeei (P. liv. VIII, ch. 5)".

În general, *Călătoriile* sînt, pentru Bolintineanu, un prilej de călătorie în trecut. Spiritul său, hrănit cu o bogată lectură, era mai puțin pregătit să recepționeze datele realității contemporane. Avem în schimb, îndeosebi în legătură cu Asia Mică, cu Egiptul și cu insulele din Marea Egee, o vibrație adîncă în fața strălucirii apuse. Este drept că unele date documentare, pe care el le extrăgea din studiile utilizate, nu mai corespundeau realității: acolo unde Volney vorbea de 35 000 de soldați, el vorbea, sporindu-le numărul după un coeficient

arbitrar, de 40 000. De aici ia naștere un aer de aproximație, care face ca întregul jurnal să aibă valoarea unui document psihologic prețios, dar care coboară în același timp foarte jos valoarea lui obiectivă. Este atmosfera cea mai favorabilă meditației ușor filozofante: fără *Călătoriile* în Asia Mică, în Egipt și în Marea Egee, *Conrad* n-ar fi fost cu putință: iar *Conrad* rămîne una dintre lucrările cele mai caracteristice ale literaturii române de după 1848, cînd împrejurările provoacă o resurecție a temelor preromantice. Din aceste regiuni avea să pornească, cu *Mortua est,* zborul puternic al lui Eminescu.

La începutul anului 1853, George Sion făcea cunoscut iubitorilor de literatură că Bolintineanu îi trimisese de la Constantinopole manuscrisul romanului *Manoil sau căderea și înălțarea omului prin femee.* Un fragment dintr-însul era pe punctul de-a apărea încă din 1852, în revista *România Literară,* proiectată pentru acea dată. Poetul exilat socotea că își îndeplinește astfel una dintre ultimele sale datorii față de literatura română, înainte „de a purcede către Australia, unde este hotărît a să avantura ca să-și asigureze o subsistință". „Tendința autorului", ne spune Sion în continuare, „au fost tendința tuturor scriitorilor moderni: a descrie societatea, a caracteriza virtutea și viciul și a magnetiza inimile. Autorul, încă june, poate n-au sondat destul societatea și viața practică a noastră; dar după sugetul care au întreprins a trăta, au făcut tot ce s-au putut: el, ca poet, au vărsat mai mult din cupa ilusiunilor și a afecțiunilor sale în opera aceasta; și cu atîta mai mult uvragiul este mai interesant". Romanul apare, într-o formă diferită de cea din 1852, (asupra acestei prime forme vezi N. Camariano, *Primul număr al „României Literare" din 1852 a lui Vasile Alecsandri,* în *Revista Fundațiilor Regale* din 1 oct. 1940), în *România Literară* din 1855. În același an și în aceeași revistă se publică *Serile de toamnă la țeară,* romanul fragmentar al lui Alecu Cantacuzino, și *Logof. Baptiste Veleli. Epizod istoric din secului XVII,* roman istoric de Vasile Alexandrescu (-Urechiă), iar la București apărea *Aldo* și *Aminta* sau *Bandiții* de C. Boerescu.

Lăsînd la o parte romanul lui Alexandrescu Urechiă, care nu interesează aici, *Manoil* se fixează între celelalte două scrieri și se impune să fie judecat în raport cu ele. Povestea lui Petre Criță și aceea a fiului său, șătrarul, fac ca *Serile de*

toamnă să fie cele mai adeseori o scriere încărcată de coloarea timpului și locului[12]. Într-o expresie cu anacronisme neologiste uneori, autorul ne înfățișează viața moldovenească din unele așezări răzășești din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Din loc în loc, el proiectează asupra secolului al XVIII-lea stări de sentiment ce aparțineau secolului următor: meditația romantică își face apariția într-un mediu uman nepotrivit ei. Iată ce cugetări inspira vederea Bahluiului sub lună unui tînăr țăran din toamna anului 1788: „Luna, steaua aceasta priincioasă durerii, se înălțase încet, și cînd am rădicat capul, trezit de suspinul ce mi se slobozise din pept, greu de toată jalea sufletului meu, greu de iubirea și de dorința giuneții, văzui înaintea mea valea Bahluiului încungiurată de dealurile sale, de culmi și de colnice . . . Mi se părea că din fundul ei inima-mi revărsa în aerul limpede al nopții melancolia ce o pătrundea; mi se ușura peptul, mi se înălța gîndurile mele cu o nespusă evlavie, cu o nemărginită ferbințeală și recunoștință către izvorul puterii care au zidit lumea, ce au dat omului simțire de a-l cunoaște și de a-l prețui. M-am convins atuncea întîiași dată că nimică nu poate mîngîia un suflet pătruns de durere mai bine decît înfățișarea naturei cînd o privește cineva ca o legătură ce unește ființa noastră cu universul". Țăranii lui Cantacuzino trăiau astfel viața sentimentală a lui René. Dar, în afară de cîteva aluviuni romantice anacronice, romanul aducea o reconstituire a vieții sociale române din timpul fanarioților. Scriitorul prezintă personaje de structură sufletească foarte diferită. Alături de eroii principali, ușor idealizați, avem aici pe parvenitul cu sufletul sașiu Grigori Belea, capabil de toate ticăloșiile, sau pe crîșmarul Corodeanu, care-și lasă nepoata în voia soartei și a ienicerilor, cu gîndul ca el să-i răpească averea. Scriitorul izbutește, de asemenea, să dea impresia vieții în prezentarea mulțimii: o vedere realistă arată el în felul cum înfățișează poporul adunat în curtea Mitropoliei din Iași, în așteptarea domnitorului; iar lupta cu ienicerii în crîșma Corodeanului este, în dramatismul ei și cu puternica ei motivare psihologică, pe singura linie ce putea duce la construirea romanului întemeiat pe realitățile sociale și istorice ale poporului român. Momentele acestea ne fac să credem că dacă romanul ar fi fost dus pînă la capăt, el ar fi anulat în parte defectele genului după a cărui rețetă se pare că urma să fie construit: purtîndu-și eroii prin închisori, dar

avînd grijă să-i înzestreze cu o rezervă de acte generoase care să-i scape de acolo; făcîndu-i să rătăcească prin Constantinopolul veacului al XVIII-lea, de unde totuși să se întoarcă în țara Moldovei, eroii lui Cantacuzino s-ar fi resimțit probabil de influența eroilor din romanele foileton, care aveau să vicieze romanul românesc încă din punctele sale de plecare.

Cu tot aerul său italian, *Aldo* și *Aminta* al lui Boerescu derivă mai degrabă din *Hoții* lui Schiller, operă pe care cititorii români o cunoșteau fie în prelucrarea franceză a lui Lamartellière, fie în traducerea acesteia, făcută de Comisul Alecu Vasiliu și tipărită la Iași în 1847. Într-o atmosferă italiană, — șeful bandiților se cheamă Brav ceea ce impune raportarea la *Bravo de Veneția* —, reflexe dintr-o dramă germană recepționată printr-un intermediar francez, — iată calea pe care o lua Boerescu spre a descrie viața românească de la începutul secolului trecut. De la un capăt la celalt, lucrarea este o acumulare de date neverosimile: este aici vorba de o societate coruptă și de unele suflete serafice; de evaziune din societate și de consolare în sînul naturii, de o femeie înzestrată cu o frumusețe rară, dar al cărei obraz era „albie eternă a lacrimelor sale" și care, fugind din lume și pe punctul de a muri în vîrful munților, are totuși tăria fizică să cînte unsprezece catrene în vers martellian: „Îmi place aste cime"; ... „Sînt bele aste silbe ca tera de bătrîne". Banditii lui Boerescu sînt însufletiți de sentimente nobile: revoluției grecești, ei vor să-i opună revoluția românească. Retrași în munți, ei admiră natura și se simt copleșiți de ea, iar din cînd în cînd umbrele eroilor din alte timpuri descind între dînșii dintre filele scrierilor lui Ossian. Viața lor se desfășoară după un tipic necunoscut în general vieții de bandit, cu preocupări cărturărești și cu o organizare care face loc unui secretar, un „june palid" ce se retrăgea între stînci ca să contemple soarele răsărind. Acesta era Aldo: deși nu avea decît douăzeci de ani, „fața lui era consumată de suferințe, abia mai conserva frescheța tinereții; negrii săi ochi, încărcați de gene, se îndreptau mai de multe ori către cer, ca cum ar fi voit să se roage, și apoi păreau delirați în repaosul lor; un foc misterios și sublim ardea în căutătura sa: pietatea și răzbunarea, orgoliul și compătimirea păreau a fi estremitățile cu care se lupta". Și romanul lui Boerescu își desfășoară acțiunea lipsită de orice motivare, purtînd în sus și în jos o colecție de eroi

consumați de un foc misterios și sublim, — delicvenții transparenți ai unei anumite literaturi romantice. Iar atunci cînd admirația pentru viața liberă pe care ei o duc în sînul naturii înflăcărează pana autorului, acesta apostrofează pe puternicii timpurilor: „ieși, monarce, din labirintul în care te-ai perdut, și viind acilea, recunoaște puterea ce ai insultat!".

Spre deosebire de aceste două romane, *Manoil* nu aduce o privire retrospectivă a societății românești. Vom insista asupra lui, cu observația că datele stabilite aici se valorifică și în cel de al doilea roman al lui Bolintineanu, *Elena*, apărut în 1862. Al treilea roman, *Doritorii nebuni*, nu ne este cunoscut decît în partea lui primă, ceea ce ne interzice reconstituirea totalului. Acțiunea înfățișată în *Manoil* prinde în valurile sale personaje contemporane autorului, caracterizează situații sociale din jurul revoluției de la 1848. Prin psihologia eroilor săi, romanul se leagă în oarecare măsură de *Aldo* și *Aminta*, iar prin felul cum sînt oglindite stările sociale el se leagă mai degrabă de *Serile de toamnă la țară*. *Manoil* este eroul inconsistent al romanticilor, cu sufletul simțitor ca o mimoză. Muzele l-au înzestrat cu darul poeziei, iar o fatalitate favorabilă îl aruncă în mijlocul unei societăți boierești, în care înfloreau femei tinere și frumoase. Frumusețea lor nu ascute însă în nici un fel condeiul tocit al poetului: entuziasmul lui se exprimă într-un stil telegrafic banal, în fraze ce-și economisesc adeseori verbul și în care punctele de suspensie și exclamația devin mai elocvente decît cuvintele: „Zoe este nepoată Smărăndiței, o copilă de cincisprezece anișori: chipul mătușe-sei, dar strălucitor de frăgezime. Ai asemăna-o cu un bobocel de roză pe care fluturii încă nu-l bagă în seamă; plină de spirit și de inimă!...". În această societate se discută literatură și Manoil are totdeauna dreptate față de o duducă de cincizeci de ani, confecționată ad-hoc din stofa femeilor savante ale lui Molière; aici se recită poezii încărcate de floricele și sîntem amenințați să asistăm chiar la încoronarea poetului de către adoratoarele sale. Dar sufletul eroului este supus unei digitații mai variate, el trebuie să sufere farmecul iubirii, durerea îndoielii și a trădării sentimentale, pentru ca în cele din urmă să caute un liman de liniștire în străinătate. Acolo, pe străzile orașelor italiene, cei mai frumoși cai ai Albionului au plimbat persoana sa; bucatele cele mai alese și fructele cele mai frumoase i-au îndulcit viața și, întors în țară, el poate număra mulțimea de bilete

dulci şi de bucle de toate colorile, recoltate în această expediţie de completare a studiilor. O singură stea îi conduce paşii, aceea a viciului. El simte trebuinţa adîncirii totale în orgie, unde iubita necredincioasă de pe vremuri îl întîmpină şi-l duce pînă în pragul distrugerii definitive. Pentru că, fructificînd pe solul natal calităţile înnăscute, ea ajunsese o „Nebiruita" a femeilor de plăcere din Bucureşti. Sufletul simţitor al poetului de pe vremuri, care plîngea la contactul cel mai uşor cu realitatea brutală, se întorcea cariat dintr-o lume pentru care el nu fusese făcut: plecase un René şi se întorcea un *Jeune-France*, un suflet ulcerat într-un Pandaemonium. Un geniu tutelar îl urmăreşte însă de-a lungul acestei căderi către infern: Zoe, fetiţa de pe vremuri, cu care el se logodise înainte de plecare şi pe care caută, la întoarcere, s-o coboare în lumea în care respira el. Ea îl salvează din dezastrul său moral şi face ca romanul, care în partea lui primă se resimţea de febra sentimentală a lui Werther, să se încheie cu fericirea burgheză a lui Hermann şi a Dorotheei.

În motivarea ei, linia morală pe care se desfăşoară viaţa sufletească a lui Manoil trădează lipsa pătrunderii psihologice a personajului. El respiră artificial într-o atmosferă ce năzuieşte să se închege la o tensiune înaltă, dar care se destramă în ritmul în care acţiunea înaintează, lăsînd în urmă numai schema vidă a unui proces sufletesc. Lipsit de consistenţă, personajul distruge motivarea subiectivă a acţiunii, care se desfăşoară mînată de resorturi mecanice şi aduce în scenă parteneri ce acţionează numai pe liniile sufleteşti generale ale categoriei din care fac parte: „soţul bun", „soţia ideală", „femeia fatală", „asupritorul", — o lume decolorată, a cărei lipsă de sevă locală o subliniase Sion mai înainte ca romanul să fi fost publicat. Dar romanul aduce în scenă şi pe umiliţii vieţii, pe robii ţigani, a căror condiţie socială inumană face pe democratul Bolintineanu să-i încarce în mod generos cu toate darurile sufleteşti. Sînt înfăţişaţi, de asemenea, ţăranii, încărcaţi de datorii, asupriţi de administraţie, batjocoriţi şi nenorociţi de proprietarii brutali. O tragedie cruntă s-a abătut asupra tinerei ţărance Tudora şi asupra tatălui ei; şi în prezentarea brutalităţii omeneşti, fraza scriitorului capătă o nervozitate necunoscută, naraţiunea lui prinde colorit. Aceeaşi însuşire o desprindem şi din caracterizarea societăţii bucureştene de după 1848, pe care poetul, exilat, n-o putea cu-

noaște direct, dar al cărei fel de viață el îl intuiește just. Paginile acestea, în care imaginația este frînată de datele realității, alcătuiesc partea cea mai rezistentă a romanului lui Bolintineanu. Faptul acesta își găsește explicarea în teoria literară a poetului: și aiurea, dar și în cuprinsul romanului, Bolintineanu subliniază drepturile fantaziei, îndeosebi în poezie. Stabilind însă o distincție între poet și romancier și acordînd acestuia o mai mare libertate de mișcare, el punea bazele teoretice ale romanului social și realiza în această direcție cîteva scene izolate.

Cerînd ca poezia să se creeze în imperiul fantaziei, Bolintineanu impune cercetătorului confruntarea operei poetice și a crezului literar mărturisit. Rezultatul la care ajungem procedînd în felul acesta este însă departe de a valorifica scrierile poetului. Istorismul programatic al generației sale găsește într-însul pe unul dintre cei mai laborioși aderenți ai săi; poezia lui cu subiect istoric s-a bucurat de o popularitate necunoscută de alte scrieri române, și totuși nu în această direcție creează scriitorul opera sa cea mai rezistentă. Fără să respecte datele umane certe ale istoriei autentice, poetul trebuia totuși să creeze sentimentul vieții. Dar el s-a mișcat cu mai multă libertate atunci cînd această obligație nu plana asupra lui: în poezia exotică, încărcată de coloare, și în balada fantastică. Faptul acesta ajută la înțelegerea romanelor sale, care aduc o optică atît de limitată în lumea externă: nu poate fi vorba de o analiză sufletească în scrierile acestea, în care figuri palide rătăcesc dezaxate ca umbrele în *Infernul* lui Dante. Ceea ce ele aduc mai rezistent sînt înregistrările unor aspecte ale vieții sociale, pentru care scriitorul a dovedit o reținută adeziune sentimentală. Prin aceste calități ale lor, romanele lui Bolintineanu ne apar ca puncte de convergență pentru romanesc și pentru realism, ceea ce face dintr-însele lucrări pe deplin caracteristice literaturii timpului. *Călătoriile* și o parte din opera sa poetică au făcut ca poezia română de după 1848 să cunoască o recrudescență a temelor preromantice. *Călătorii în Palestina și Egipt*, *Călătorii în Asia Mică* și *Conrad* sînt puncte cardinale în desfășurarea unei întîrziate literaturi preromantice. Ele au contribuit esențial la crearea atmosferei poetice în care își făcea ucenicia, influențată de poezia lui Bolintineanu, Mihail Eminescu[13].

Aprecierile entuziaste ale contemporanilor și rezervele exagerate ale urmașilor vor trebui astfel să se controleze reciproc; în urma tuturor acestora, Bolintineanu nu ne apare ca un scriitor de mari proporții artistice, dar de o semnificație deosebită pentru literatura română, care trebuia să facă un popas în aceste regiuni înainte de a-și lua zborul, cu alte aripi, spre alte orizonturi.

NOTE ŞI BIBLIOGRAFIE

[1] Capitolul despre Bolintineanu nefiind redactat, am reprodus studiul mai vechi al lui D. Popovici, apărut întîi ca *Introducere* la ediţia de *Scrieri alese* ale lui Bolintineanu, Craiova, /1942/ şi apoi în *Cercetări de literatură română*, Sibiu, 1944. De aici, structura diferită a capitolului, din care lipseşte obişnuita prezentare biografică.

Viaţa şi activitatea lui Bolintineanu face obiectul unei ample şi documentate lucrări a lui T. Vârgolici, *Dimitrie Bolintineanu şi epoca sa*, Buc., 1971. Lucrarea, recentă, înglobează toate informaţiile biografice anterioare şi conţine şi o bibliografie quasi completă.

Corespondenţa poetului a fost publicată de: N. Cartojan (*D. Bolintineanu, Scrisori din exil*, în *Neamul românesc literar*, I, 1909, nr. 6 şi 7, III, 1911, nr. 3, 4, 5, 19, 20 şi 21); I. E. Torouţiu şi Gh. Cardaş, *Studii şi documente literare*, Buc., 1931, vol. I, III şi IV; P. Cornea şi Elena Piru, *Documente şi manuscrise literare*, vol. I, Buc., 1967.

Lucrările lui Bolintineanu: *Colecţie din poesiile domnului D. Bolintineanu*, Buc., 1847; *Cîntece şi plîngeri*, editate de G. Sion, Iaşi, 1852; *Les Principautés Roumaines*, Paris, 1854; *Manoil*, roman naţional, Iaşi, 1855; *Poesiile vechi şi noue*, ed. G. Sion, Buc., 1855; *L'Autriche, la Turquie et les Moldo-Valaques*, Paris, 1856; *Călătorii în Palestina şi Egipt*, Iaşi, 1856 (ed. a 2-a, 1867); *Călătorii pe Dunăre şi în Bulgaria*, Buc., 1858; *Legende sau basme naţionale în versuri*, Buc., 1858; *Melodii române*, Buc., 1858; *„Cîntarea României" de N. Bălcescu, tradusă în versuri de...*, Buc., 1858; *Bătăliile românilor (Fapte istorice)*, Buc., 1859; *Nemesis*, Satire politice, Buc., 1861; *Elena*, roman original de datine politic-filosofic, Buc., 1862; *Legende noi*, Buc., 1862; *Călătorii la românii din Macedonia şi Muntele Athos sau Santa-Agora*, Buc., 1863; *Viaţa lui Mihai Viteazul*, Buc., 1863; *Viaţa lui Ştefan cel Mare*, Buc., 1863; *Viaţa lui Vlad Ţepeş Vodă şi Mircea Vodă cel Bătrîn*, Buc., 1863; *Poesii... atît cunoscute cît şi inedite*, Buc., 1865; *Florile Bosforului*, Buc., 1866; *Eumenidele sau Satire politice*, Buc.,

1866; *Ielele, grame și epigrame politice*, Buc., 1866; *Conrad*, Buc., 1867; *Călătorii în Asia Mică*, Buc., 1867; *Mihai Viteazul condamnat la moarte*, dramă în trei acte, Buc., 1867; *Ștefan Vodă cel Berbant*, Buc., 1867; *Alexandru Lăpușneanu* și *După bătaia de la Călugăreni*, Buc., 1868; *Ștefan Gheorghe Vodă sau Voi face doamnei tale ce ai făcut jupînesei mele*, Buc., 1868, *Menadele*, Satire politice, Buc., 1870.

Dintre ediţiile ulterioare amintim: *Poezii*, ed. prefaţată de Șt. O. Iosif, Buc., 1905; *Călătorii*, vol. I—II, ed. P. Haneș, Buc., 1915; *Proză (Manoil* și *Elena)*, ed. P. V. Haneș, Buc., 1915; *Opere alese*, vol. I—II, ed. Dan Costa, Buc., 1955 (BPT); *Opere alese*, vol. I—II, ed. R. Ocheșanu și Gh. Poalelungi, studiu introductiv D. Păcurariu, Buc., 1961 („Scriitori români"); *Călătorii*, ed. I. Roman, vol. I—II, Buc., 1968 (BPT).

În „Biblioteca critică", D. Păcurariu a publicat o bogată antologie de articole critice (*D. Bolintineanu intrepretat de ...*, Buc., 1974), care selectează și texte mai puţin accesibile (notiţe ale contemporanilor sau ecourile franceze ale operei lui Bolintineanu). V. și Aurel Martin, *Bolintineanu văzut de scriitorii francezi*, în *Gazeta literară*, 1964, nr. 40 și 41.

Monografii, studii monografice și articole cu caracter general: Iosif Vulcan, *Dimitrie Bolintineanu*, în *Panteonul român*, Pesta, 1869; Iacob Negruzzi, *Dimitrie Bolintineanu*, în *Convorbiri literare*, VI (1872), nr. 6; G. Popescu, *Dimitriu Bolintineanu, Viaţa și operile sale*, Buc., 1876; Anghel Demetriescu, *Dimitrie Bolintineanu*, în *Revista literară*, VI, 1885, nr. 9, 11, 12, 14, 17, 18, 19; P. Chiţiu, *Dimitrie Bolintineanu*, Craiova, 1886; Aron Densușianu, *Poesiile lui D. Bolintineanu*, în *Cercetări literare*, Iași, 1887; Traian Demetrescu, *Dimitrie Bolintineanu*, în *Revista olteană*, II, 1889; Id., *Profile literare*, Craiova, 1891; N. Iorga, *Poezia lirică a lui Bolintineanu*, în *Schiţe de literatură română*, vol. II, Iași, 1894; Raicu Ionescu-Rion, *Înaintașii lui Eminescu. D. Bolintineanu*, în *Evenimentul literar*, I (1894), nr. 34 și 35; Ion Raţiu, *Dimitrie Bolintineanu*, în *Studii și biografii*, Blaj, 1904; G. Pavelescu, *Dimitrie Bolintineanu și opera sa*, Buc., 1913; P. V. Haneș, *Dimitrie Bolintineanu*, în *Studii literare*, Buc., 1925; N. Petrașcu, *D. Bolintineanu*, Buc., 1932; Ion Pillat, *Un destin poetic: D. Bolintineanu*, în *Tradiţie și literatură*, Buc., 1943; P. Zarifopol, *Din istoria poeziei românești. Alexandrescu și Bolintineanu*, în *Revista Fundaţiilor*, III (1936), nr. 5; Șt. Cristea, *D. Bolintineanu*, în *Viaţa românească*, 1952, nr. 8—9; G. Călinescu, *Poezia lui D. Bolintineanu*, în *Revista Fundaţiilor*, 1937, nr. 11 și 12; Id., *D. Bolintineanu autor de biografii romanţate*, în *Jurnalul literar*, I (1939), nr. 9; Id., *D. Bolintineanu*, în *Steaua*, 1958, nr. 11—12, 1959, nr. 3; Id., *Studii și comunicări*, ed. de Al. Piru, Buc., 1966; D. Păcurariu, *Dimitrie Bolintineanu*, Buc., 1962 (ed. a 2-a, 1969); Cornel Regman, *Dimitrie Bolintineanu între „plîngere" și*

satiră, în *Confluențe literare*, Buc., 1966; C. Cruceanu, *Despre stilul scrierilor lui D. Bolintineanu*, în *Limbă și literatură*, X, 1965; T. Vârgolici, *Introducere în opera lui D. Bolintineanu*, Buc., 1972; Ion Roman, *Dimitrie Bolintineanu*, Buc., 1962 („Oameni de seamă"); Vl. Streinu, *Versificația modernă*; L. Gâldi, *Introducere în istoria versului românesc*.

[2] „Ideile sînt nobile, patriotismul fierbinte, din nefericire locul comun e stăpîn pretutindeni, într-o limbă abstractă, chiar trivială. Cînd ar fi trebuință de imagini colosale /.../ Bolintineanu aleargă la o situație ce va deveni la el tipică și ridiculă, anume la «benchet»", iar „după sfîrșirea discursului, vine încheierea epică, tipică prin viteza ei" (G. Călinescu, *Studii și comunicări*, ed. cit.). Pentru *Muma lui Ștefan cel Mare*, v. Laetitia Cartojan, *Legenda „Mama lui Ștefan cel Mare"*, Buc., 1943.

[3] Hertha Peretz, *Mitul faustic în literatura română*, în culegerea *Probleme de literatură comparată și sociologie literară*, Buc., 1970.

[4] Liliana Fischer, *Elementul fantastic în opera lui Bolintineanu*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, VI, 1957, nr. 1—2; El. Tacciu, *Mitologie romantică*, Buc., 1973; D. Caracostea, *„Lenore". O problemă de literatură comparată și folclor*, Buc., 1929.

[5] Despre „Biblioteca clasică universală", Ș. Cioculescu, *Un ziar unionist: „Dimbovița"*, în *Itinerar critic*, Buc., 1973.

[6] N. Apostolescu, *L'influence des romantiques français sur la poésie roumaine*, Paris, 1909; Ch. Drouhet, *Izvoarele de inspirație din poezia „O fată tînără pe patul morții" a lui Bolintineanu*, Buc., 1913.

[7] Th. Capidan, *Scrierile lui Dim. Bolintineanu despre Macedonia*, în *Omagiu lui I. Bianu*, Buc., 1927.

[8] Împreună cu *Macedonenele* și *Legendele istorice*, *Florile Bosforului* sînt cuprinse în traducerea franceză a poeziilor lui Bolintineanu, *Brises d'Orient*, prefațată de Philarète Chasles și recenzată elogios de Th. de Banville în *Revue de XIX-e siècle*, tome III, oct. 1866. sau de Henri Lavoix în *Le Moniteur universel*, 8 mai 1866; asupra istoricului apariției versiunii franceze a poeziilor lui Bolintineanu, v. Petre Costinescu, *Cum a apărut la Paris volumul „Brises d'Orient" de Dimitrie Bolintineanu*, în *Revista de istorie și teorie literară*, XVI, 1967, nr. 1, și T. Vârgolici, *Dimitrie Bolintineanu și epoca sa*.

[9] Poema *Conrad* — poate cel mai frumos poem romantic românesc pînă la Eminescu — nu a fost reeditată decît fragmentar, ceea ce explică, poate, perpetuarea în critica românească a unor judecăți minimalizatoare sau a unor interpretări parțiale ale operei. *Conrad* este însă o lucrare ce se cere analizată în articulațiile de profunzime ale viziunii și în corespondența motivelor, chiar dacă lectura are de întîmpinat stîngăciile obișnuite ale lui Bolintineanu în fața unor situații epice (stîngăcii

atenuate aici de caracteristicile vizionare ale speciei — poema romantică). În ediția Popovici sînt selectate fragmente care susțin interpretarea „preromantică" a poemei, ca o meditație pe tema ruinelor. Dar, mai mult decît o poemă preromantică a ruinelor, *Conrad* e poema romantică a exilului perpetuu, în care ruinele devin o componentă a peisajului interior, prefigurînd simbolistica eminesciană a spațiului ruinat din *Melancolie* sau din *Scrisoarea I*. Recuperarea fragmentară e în detrimentul operei; dovadă interpretarea, recentă, a lui T. Vârgolici, pentru care „idila suavă" dintre Conrad și Iulia e doar un „pretext" sau un „mijloc de legătură între diversele episoade", ceea ce ar fi „spre meritul" lui Bolintineanu. Singura interpretare care tinde să se apropie de substanța operei a dat-o I. Negoițescu, *Bolintineanu și sonurile poeziei moderne*, în *Scriitori moderni*, /Buc./, 1966.

[10] N. Corivan, *Din activitatea emigranților români în apus (1853—1857)*, Buc., 1931; Cornelia C. Bodea, *Din activitatea revoluționară a „Junimii române" de la Paris între 1851 și 1853*, în *Studii*, XIV (1961), nr. 5; T. Vârgolici, *Dimitrie Bolintineanu și epoca sa*.

[11] T. Vianu, *Arta prozatorilor români* (spre deosebire de solarul Alecsandri, Bolintineanu „vibrează mai viu la aspectele misterioase sau deznădăjduite, la spectacolele dezolării și ale morții" la „pitorescul funebru", în fața căruia „poetul liric intervine pentru a-și spune adînca lui posomoreală"); M. Zaciu, *Sensurile călătoriei literare*, în *Ordinea și aventura*, Cluj, 1973; I. Negoițescu, *Bolintineanu prozator* (Din *Istoria literaturii române*), în *Argeș*, VI (1971), nr. 12; Dan Cristea, *Fructele exilului*, în *Luceafărul*, XV (1972), nr. 34 (călătoria, întreprinsă „în goană", cu „lipsă de legătură cu peisajul", e pentru Bolintineanu „exorcism", iar Orientul din *Florile Bosforului* nu e un basm feeric, ci un „coșmar").

[12] A. Cantacuzino, *Serile de toamnă la țară*, ediție și prefață de Livia Grămadă, Cluj, 1973 („Restituiri"). T. Vârgolici, *Începuturile romanului românesc*, Buc., 1963. Iuliu Dragomirescu, *Romanele lui Bolintineanu*, în *Literatură și artă română*, 1902, nr. 9; P. V. Haneș, *Romanele lui Bolintineanu*, în *Adevărul literar și artistic*, VI (1925), nr. 237. P. Cornea îi atribuie lui Bolintineanu, ipotetic, și romanul *Elvira sau amorul făr de sfîrșit*, apărut la București în 1845 (*Primul roman românesc?*, în *Contemporanul*, 26 ian. 1968). „În legătură cu romanele va trebui să vorbim mai mult de influența romantismului în formula George Sand din *Leone Leoni, Mauprat, Mont Revêche*, traduse în românește între 1850—1855" consideră Al. Piru (*Bolintineanu*, în *Varia*, p. 88). Într-un frumos eseu (*Valoarea orologiilor*, în *Luceafărul*, XV, 1972, nr. 34), Florin Manolescu întreprinde o analiză a „obsesiilor" motivice din universul operei lui

Bolintineanu, corelîndu-le ritmicii versului şi „ritmului interior" al romanelor.

[13] Raporturile Bolintineanu-Eminescu sînt repuse în discuţie cu unele argumente noi de Şt. Cazimir, *Bolintineanu şi Eminescu*, în *România literară*, V (1972), nr. 32.

LITERATURA TRANSILVANIEI

În timp ce peste Carpați poezia își crea drumuri sigure și ajungea, cu Cîrlova, Heliade și mai cu seamă cu Alexandrescu la realizări surprinzătoare, în Transilvania lucrurile prezintă un aspect diferit. Condițiile speciale ale luptei naționale au determinat aici concentrarea eforturilor mai mult în direcția unei literaturi cu scopuri practice, de educare a maselor. Ardealul cunoaște astfel și în prima jumătate a secolului precedent o bogată literatură militantă în spiritul „Luminilor". În serviciul acestui ideal de cultură sînt puse numeroase forțe, printre care cele mai de seamă sînt publicațiile periodice. „La noi", declară Bariț în primul număr al primului an al *Foii pentru minte* . . ., „folositoriul trebuie să cumpănească pe cele desfătătoare". Și într-adevăr, spre a ne limita numai la cele ce se publică în foile lui, „folositoriul" apare cultivat cu deosebită îngrijire. Articole despre *cetățean, deputat, econom, partide politice,* despre *industrie, comerț, proprietate, tipar* ne întîmpină la fiecare pas. Și la fiecare pas ne întîmpină sfaturi sau articole întregi în legătură cu sănătatea omului, cu probleme de igienă. Nu sînt rare nici ascuțișurile împotriva superstițiilor, iar Bariț însuși, care este un anticlerical, nu menajează în nici un fel tagma călugărească.

Ceea ce caracterizează așadar literatura română din Transilvania în prima jumătate a secolului precedent este persistența preocupărilor luministe. Numeroși sînt scriitorii care ar putea fi amintiți în această ordine. Eu mă mulțumesc însă cu înregistrarea numelor cîtorva dintre ei[1].

Cel dintîi dintre acești scriitori este Vasile Popp, care s-a născut la 1789 și a murit în 1842. A făcut studii de filozofie, de drept și de medicină. Împreună cu Vasile Fabian Bob și alți

români din Transilvania este chemat profesor la Seminarul de la Socola, de unde revine însă din pricina revoluției de la 1821. Popp își trecuse doctoratul în medicină la Viena, în 1817, cu o teză despre obiceiurile de înmormîntare la români, lucrare care deschide seria studiilor folclorice la noi: *Dissertatio inauguralis historico-medica de funeribus plebeis Daco-Romanorum sive hodiernorum Valahorum.* Autorul se întemeia între altele pe informații date de Petru Maior. Mai cunoscut este el însă prin dezvoltata prefață pe care o scrie la *Psaltirea* lui Pralea, prin disertația despre tipografiile românești și prin traducerea unei părți din opera poetică a lui Virgiliu. Ca doctor ne dă un studiu *Despre apele minerale*[2].

Variată este și activitatea unui alt doctor publicist, Paul Vasici, prieten și colaborator al lui Gheorghe Bariț. Vasici este în primul rînd un popularizator de cunoștințe medicale și foile lui Bariț adăpostesc numeroase articole ale sale de natura aceasta: despre *veninuri,* despre *dietetică* (a publicat și un tratat de *Dietetică*), despre *hidropatie* (vindecarea cu apă; Vasici este un precursor al balneologiei în știința românească). În *Foaia literară* din 1838 publică un studiu destul de dezvoltat despre băile Mehadiei și în volume separate ne dă o *Antropologie,* precum și traducerea *Macrobioticei* lui Hufeland — o lucrare celebră a epocii. Cunoștințele sale medicale l-au autorizat să ne dea și o savuroasă clasificare a bărbaților care, după părerea sa, sînt *apătoși,* adică sentimentali, *pămîntoși* sau înțelepți, *focoși* și *vîntoși,* adică umflați, ușori, ușor de purtat. Doctorul Vasici este preocupat și de probleme de educație, de popularizare a cunoștințelor de istorie naturală sau de istorie propriu-zisă. El a încercat însă și unele ușoare narațiuni, cum este *Masca,* publicată în *Foaie pentru minte* ... din 1845, sau *Ruja,* nuvelă bănățeană, publicată în aceeași foaie, în același an.

Vasici trebuie amintit însă și în altă ordine de idei. Încercările familiale prin care îi este dat să treacă — moartea soției, moartea fiicei sale — îl fac să încerce literatura de tonalități ușoare preromantice. Între toate bucățile scrise pe această temă, o atenție deosebită merită *Geografia țintirimului,* care trebuie raportată — și a fost de altfel raportată — la poezia cu același titlu a lui Fabian Bob și care reprezintă un aspect al meditației preromantice în legătură cu moartea și mormintele[3].

Mai adînc a pătruns în inima motivului un alt scriitor ardelean al timpului, Vasile Fabian Bob. Coleg de profesorat și

prieten al doctorului Vasile Popp, Vasile Fabian Bob este un personaj interesant prin boema vieții sale. S-a născut în 1795, era nepot al episcopului Ion Bob și, în realitate, nu se numea nici Fabian, nici Bob, ci Rău. După studii capricioase, ajunge profesor la Seminarul lui Veniamin Costache de la Socola. El trece după aceea ca profesor la Școala Vasiliană și apoi la Academia Mihăileană și moare la Iași, în 1836.

Bob a publicat la Iași, în 1831, un tratat de geografie, o prelucrare după Stein: *Elementele geografiei cuprinzătoare preliminărilor și descrierii generale a cinci părți a pămîntului.* Lucrarea a fost publicată a doua oară după moartea poetului, în 1840, și ea are unele rosturi și în activitatea poetică a autorului.

Ca poet, Bob a stîrnit aprecieri imprudente din partea unor admiratori cum era Vasile Popp, care vedea într-însul un nou Ovidiu și un nou Virgiliu. Sînt scriitori pe care laudele și admirația îi distrug mai repede și mai sigur decît critica. Așa este Bolintineanu bunăoară, a cărui poezie îndulcită a stîrnit admirații nemărginite; așa este și Fabian Bob, pe care zeul poeziei n-a intenționat niciodată să-l facă un adversar de glorie și de talent al marilor poeți antici. Bob a scris poezie ocazională în limba latină și meditație, ușor străbătută de sentimentalitatea preromantică, în limba română. În prima categorie intră acel *Carmen onomasticum,* scris în 1820 în cinstea lui Mihail Sturza, precum și o *Aluzie, Allusio* la oda lui Asachi, prin care acesta salutase restatornicirea domniilor pămîntene și venirea lui Ioniță Sandu Sturza ca domnitor al Moldovei. Din poeziile sale românești, care se pare că au fost de asemenea puțin numeroase, ni s-au păstrat trei: *Moldova la anul 1821, Moldova la anul 1829* sau *Schimbarea soartei Moldovei* și *Geografia țintirimului,* publicată în *Foaie pentru minte . . .,* în 1839. Unele versuri cu un relief artistic mai pronunțat apar și în primele două poezii amintite, dar ele sînt distruse sub presiunea prozaică a totalului. Ceva mai realizată este cea din urmă, *Suplement la Geografie,* în care poetul se arată solicitat de tema preromantică a mormintelor și prinde, în unele versuri izolate, reflexe îndepărtate din cunoscuta *Elegie* a lui Thomas Gray:

Oamenilor de aicea numărul pururea crește
Nici mai moare cine-odată aici se-ncetățenește.
Ici și colo-n astă țară se-ntind locuri înverzite

Printre văi și delurele cu producturi felurite,
Între care colonistul fără ceva să lucreze,
Cet încet cu toată casa poate bine să se-așeze
Iar aerul umed, rece, din așa țară străină
Trage vînturi ce cu jale acum gem, acum suspină.
Roa cerului aice cade-n picuri mestecate
Cu amare lăcrămare din dureri nevindecate[1].

Dintre profesorii ardeleni trecuți în Principate, mult mai cunoscuți sînt Florian Aaron și Ion Maiorescu. Ion Maiorescu ne va preocupa cu un alt prilej. Cel dintîi însă, Florian Aaron, ne va reține o clipă. S-a născut la 1805 și a murit în 1887. A studiat la Sibiu, la Blaj și la Pesta și la o vîrstă foarte tînără, în 1826, trece în Muntenia ca profesor la școala nou înființată de Dinicu Golescu la Goleşti. Îl întîlnim mai apoi ca profesor la Craiova și, în 1833, la colegiul Sfîntul Sava din București. Participă la revoluția din 1848 din Muntenia, iar după căderea acesteia trece în Transilvania, de unde merge la Viena. În capitala imperiului rămîne pînă la încheierea păcii de la Paris. Aici este, împreună cu Ion Maiorescu, redactor pentru partea românească a *Foii legilor imperiale*. Întors la București, este din nou profesor la Sfîntul Sava, de unde trece în calitate de profesor de istorie universală la Facultatea de litere a Universității din capitala României.

Aaron Florian este unul dintre colaboratorii lui Heliade la *Curierul românesc*. El însuși redactează, în 1836, *Muzeul național* și, în 1838, împreună cu Hill, ziarul *România*, cu care ne-am ocupat ceva mai înainte. Împreună cu Hill și Poenaru a publicat *Vocabular franțezo-românesc* în 1840, o lucrare care nu prezintă numai importanța obișnuită a unei opere lexicografice oarecare, ci și o importanță deosebită pentru istoria ideilor literare în cultura română.

Lucrările proprii sînt scrise în primul rînd spre a răspunde unor necesități didactice. Așa sînt manualele sale de cuprins teologic (*Catehism*, 1834, *Istoria sacră*, 1835). Ca un manual este concepută și *Istoria Prințipatului Țării Românești*, care apare în trei volume, la București, în 1835—1838, precum și tratatul său de istorie universală, *Istoria lumii* (București, 1846).

Ceea ce caracterizează pe scriitorii aceștia, care sînt în strînsă legătură cu viața și literatura ce se dezvolta peste Carpați, este limba surprinzător de vie și de naturală din scrierile lor; într-o

măsură mai mică poate la Vasile Popp, a cărui erudiție simțea trebuința unei terminologii savante, într-o măsură cu mult mai mare la Paul Vasici și mai cu seamă la Aaron Florian, căruia s-ar cuveni să i se închine un studiu special sub acest raport. Oricît de prinsă în lupta politică și națională, oricît lupta aceasta ar fi obligat-o să forțeze formele actuale ale limbii spre a-i pune în lumină structura latinească, Transilvania își fixa încă dinainte de apariția lui Kogălniceanu pozițiile de pe care avea să pornească lupta pentru limba literară unitară.

Cele mai mari merite în direcția aceasta le-a arătat George Bariț, personalitatea culturală cea mai de seamă pe care a dat-o Transilvania în prima jumătate a secolului trecut, după dispariția marilor scriitori ai Renașterii ardelene[5]. Bariț se găsea de altfel în cele mai favorabile condițiuni ce se pot imagina spre a stabili o linie medie între tendințe ce păreau că se exclud cu desăvîrșire. S-a născut în Jucul de Jos din județul Cluj, în 1812; tatăl său era paroh în acel sat. Ardelean după tată, George Bariț se lega prin mama sa de Moldova. Studiile le-a făcut la Trascău, la Blaj și la Cluj. După terminarea lor, în 1835, este numit profesor la Blaj, dar încă de mai înainte, din 1834, el stabilise unele legături cu Brașovul. Aici se stabilește Bariț ca profesor în 1836[6]. Misiunea lui era de a organiza și a conduce școala românească de acolo care, într-o mare măsură din pricina atacurilor sașilor, se găsea într-o stare de vegetare. Spre a face să înflorească învățămîntul românesc în orașul de la poalele Carpaților, era nevoie de un om însuflețit de devotament și de curaj pe de o parte, de un spirit foarte suplu pe de altă parte. Aceste calități le realiza din plin Bariț, care izbuti în scurtă vreme să transforme acel centru comercial într-un punct din care radiază cultura românească și unde se concentrează într-o mare măsură interesele politice ale românilor din Transilvania. Școala ia treptat dezvoltare, numărul elevilor sporește într-o proporție uimitoare. Dar Bariț nu se limitează la ocupațiile sale de profesor. În Brașov lucra Ion Barac, popularul autor al lui *Arghir*. Acesta făcuse să apară acolo, în 1837, o foaie săptămînală intitulată *Foaia duminecii*. Neputîndu-se menține, ea este continuată de *Foaia de săptămînă* pe care o scoate Bariț. Cu această publicație, apărută fără să respecte formele legale și suprimată din această pricină, își face apariția în publicistică George Bariț, care avea să închine acestei ocupații cea mai mare parte din activitatea lui[7].

Foaia de săptămînă este înlocuită în 1838 de *Foaia literară*, care avea să fie continuată la rîndul ei de *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, una dintre cele mai importante publicații periodice din cultura română. În același an, Bariț face să apară la Brașov și *Gazeta de Transilvania*, foaie politică în care erau dezbătute și apărate interesele politice ale românilor ardeleni. Prin aceste două organe, puternic susținute de românii brașoveni precum și de românii de peste munți, Bariț ajunge să dirijeze într-o mare măsură viața politică a românilor din Transilvania. Mai mult chiar, Publicațiile acestea, care apăreau în centrul ortodox al Brașovului, erau conduse de un teolog greco-catolic. Se dovedea în felul acesta că disensiunile confesionale nu erau cardinale în viața unui popor, că ele nu periclitau soluționarea rațională a unor probleme care vizau viața unui popor întreg. Și dacă anul 1848 găsește pe românii din Transilvania într-o măsură atît de mare solidari în revendicarea drepturilor lor naționale, un merit de seamă în crearea acestei solidarități revine publicistului de la Brașov.

Dar foile lui Bariț au mai îndeplinit și un alt rol. Spiritul cumpănit al redactorului lor a știut să facă dintr-însele un loc de întîlnire pentru scriitorii din Transilvania, din Mutenia și din Moldova. Brașovul se găsea într-o situație avantajată din acest punct de vedere: așezat în apropiere de Muntenia și de Moldova, puternic centru comercial, el era făcut nu numai să trimită mărfuri, ci și să recepționeze idei[8]. Aceeași situație favorabilă și din punctul de vedere al limbii literare: limba vorbită în regiunea Brașovului este foarte apropiată de limba din Muntenia și cum, la data aceea, limba literară se construia pe baza limbii populare din Muntenia, foile sale se găsesc în mod natural în bătaia ideilor celor mai sănătoase. Scriitorul însuși a mărturisit convingerea lui că formele cele mai pure ale limbii române le prezintă limba din Muntenia și că aceasta trebuie admisă ca limbă literară. Faptul îl face să fie apreciat de scriitorii de peste Carpați, care nu ocolesc colaborarea la publicațiile din Brașov.

Evitînd cu cea mai mare grijă discuțiile sterile de ordin confesional, adoptînd o limbă care, în trăsăturile ei fundamentale, este limba literară română, concentrînd colaborarea unor scriitori români originari de pe tot cuprinsul românesc și avînd un interes puternic pentru toate problemele mari ale poporului român, foile lui Bariț încetau a mai fi niște publicații

de rază limitată, ele devenau publicații ce interesau întreaga comunitate românească. Înainte de o programatică *Dacie literară*, Bariț dădea poporului român două publicații în care se realiza, în mic, dar se realiza practic și anticipat, programul dacic al scriitorilor de la Iași.

Istoria literară românească vorbește în legătură cu cimentarea legăturilor din Muntenia și Moldova despre rolul pe care l-au avut anumite reuniuni la unele moșii, bunăoară la moșia lui Costache Negri. Ceva asemănător ne întîmpină și în Transilvania. Ardelenii au călătorit în Muntenia. Am amintit mai înainte călătoria lui Timotei Cipariu, în 1836[9]. În această călătorie, Cipariu este însoțit de Gheorghe Bariț, care are astfel prilejul să vadă la ei acasă pe unii scriitori români, cu care avea să întrețină legături strînse toată viața sa. Dar și muntenii călătoresc în Transilvania. În prima jumătate a secolului precedent, unul dintre locurile de întîlnire a românilor ardeleni cu cei din Muntenia era stațiunea balneară Vălcele, unde venea un mare număr de familii din București. Și, aproape întotdeauna, întoarcerea se făcea cu o oprire de cîteva zile la Brașov. La Vălcele și la Brașov, Bariț era în contact direct cu oamenii politici și cu unii scriitori originari din Muntenia. Se schimbau idei, se stabileau directive și mai cu seamă se crea o atmosferă comună, toate acestea lucruri de natură să dea roade mai tîrziu.

În 1845 Bariț părăsește învățămîntul și se dedică în mod exclusiv ziaristicii. Participă intens la revoluția din 1848 și are de suferit multe și grele încercări din pricina aceasta. După căderea Sibiului și Brașovului în stăpînirea revoluționarilor unguri, el trece în Muntenia și de acolo este dus la Cernăuți, unde familia Hurmuzachi îl scapă de toate primejdiile și greutățile. Căderea revoluției maghiare îi dă prilejul să revină în țară, unde își reia ocupațiile și unde încearcă să-și refacă în parte averea distrusă în timpul mișcării. Scurt timp după aceasta, el părăsește și conducerea foilor pe care le întemeiase și care trec sub direcția fostului său colaborator, Iacob Mureșan. Voi mai aminti ca elemente importante în viața sa activitatea dusă pentru înființarea și dezvoltarea „Astrei", societatea căreia îi revenea obligația de a răspîndi cultura în masele populare românești și de a le pregăti pentru lupta politică de rezistență națională precum și alegerea sa ca membru

activ al Academiei Române[10]. El închină o mare parte din activitatea sa acestei instituții, care a cunoscut de altfel o bogată contribuție din partea scriitorilor români din Transilvania.

Bariț este în primul rînd un îndrumător cultural și meritele sale cele mai mari trebuiesc căutate în arta cu care el a știut să-și realizeze scopurile în cele mai puțin favorabile împrejurări. Lupta lui de luminător este anunțată programatic în *Cuvîntarea* școlară din 1837. Știința, crede Bariț împreună cu Cicero, este averea care hrănește tinerețea și desfătează bătrînețea; în timpuri fericite ea ne este podoabă, iar în timpuri de restriște scăpare și mîngîiere.

În ceea ce privește destinele neamului, el vorbește de necesitatea unirii Principatelor dunărene, dar nu uită să amintească și faptul că poporul român nu locuiește numai acolo, că el este unul și același pretutindeni și că el este alcătuit din 8 000 000 de indivizi. Și este o necesitate ca poporul acesta să se afle în strînse legături de la o provincie la alta. Pentru aceasta este necesar să se găsească mijlocul de a ocoli liniile despărțitoare, ridicate de puterile politice, este necesar, mai ales, ca românii să nu ridice ei înșiși anumite bariere între dînșii. În Transilvania pîndea în permanență primejdia maghiarizării, împotriva căreia scriitorul luptă cu toată energia; în Muntenia și în Moldova, cultul excesiv al limbii franceze ducea la izolarea clasei înalte de restul societății. Era necesar ca toți indivizii să se adîncească în realitățile naționale și, români din naștere, să rămînă români și prin cultură și sentimente.

Bariț este însă și un militant pentru literatură. Încă de pe vremea cînd era student la Blaj, el organizează un teatru de diletanți[11]. Ajuns în fruntea foilor de la Brașov, el găsește necesar să dea unele orientări de ordin literar[12]. Astfel el ne dă, în transpunere românească, unele articole în care tratează chestiuni determinate din domeniul literaturii: ce este clasicismul? ce este și cum se caracterizează diversele categorii de stil? Discuțiunile despre literatură sînt completate prin bogate discuțiuni de ordin filologic. În direcția aceasta, el arată o prudență binevenită într-o epocă în care pasiunile politice făceau pe învățați să răstălmăcească lucrurile cele mai evidente. Îl ajutau în stabilirea acestei linii medii și legăturile cordiale pe care le avea cu Heliade — cu acel Heliade care nu ajunsese încă la construcțiile bizare din *Paralelism*. Într-adevăr, în în-

verșunata luptă care ia naștere în cultura română între 1830—1840, cînd primejdii multiple se ridicau și cînd se propuneau soluții eroice, Bariț păstrează o judecată sănătoasă și prin el Transilvania latinistă ajunge să se îndrumeze pe căile cele mai potrivite unei dezvoltări firești. Nu în sensul că în foile sale nu s-au reprodus sau publicat articole sau studii ce preconizau soluții excesive, ci în sensul că limba ziarelor sale și limba pe care el o propunea era întemeiată pe limba poporului și pe aceea a vechilor scrieri bisericești, ea însăși strîns legată de limba poporului. Ne aducem aminte că una dintre căile luate de adversarii limbii române era aceea care consta în afirmarea incapacității acesteia de a exprima idei științifice. Se propunea așadar înlocuirea ei cu limba franceză în instituțiile superioare de învățămînt din țară. Și lupta se ducea mai cu seamă în Moldova. Bariț este la curent cu toate acestea și de la postul său de răspundere el declară „este de o mie de ori mai ușor a ferici o nație (destul de lățită) lucrînd și învățînd-o în limba ei însăși, decît pierzînd mulțime de ani a o dezrădăcina pe aceea și iarăși întrebuințînd veacuri pînă să o înveți altă limbă". El știa de asemenea că limba română era departe de a fi lipsită de cultură. Dacă unele asperități se puteau recepționa în vorbirea transilvăneană, altfel stăteau lucrurile cu limba din Muntenia: n-aveau decît să urmărească ce se făcea acolo și să-și însușească soluțiile sănătoase la care ajunseseră scriitorii munteni. Și ceva mai tîrziu, în 1847, constatînd că erau mulți care „departe de a crede cu unii prea slabi de înger că limba română ar fi a se privi ca un ce provizoriu, îi prevăd un viitor mai frumos decît și-ar fi putut imagina și cea mai înflăcărată fantazie. înainte numai cu douăzeci de ani". Așadar cultivarea limbii române în linii generale, întemeierea acestei limbi pe limba populară, care să asigure unitatea ei — iată căile pe care limba trebuia să le urmeze. Concepția la care ancorează Bariț nu era, evident, ceva original; ea descindea din *Gramatica* de la 1828 și întîlnea în soluțiile ei sănătoase rezultatele atinse de discuțiile filologice din Principate.

Nu se poate sublinia îndeajuns importanța acestor fapte. La data aceea se ridicau, am spus, primejdii foarte numeroase în calea poporului român. Divizat din punct de vedere confesional, împărțit din punct de vedere politic, diferențiat din punct de vedere al claselor sociale, unitatea acestui popor se

realiza prin limbă. Dar primejdia maghiarizării se ridica în Transilvania, primejdia germanizării se ridica în Bucovina, iar în Muntenia și în Moldova, aceea a galomaniei. Spre a împiedica desființarea lui, trebuia să se pornească o luptă înverșunată de apărare a patrimoniului popular, comun românilor de pretutindeni. Instinctul lui sănătos a îndrumat pe conducătorul foilor de la Brașov către marile mase ale poporului, unde el vedea mîntuirea și de unde avea să se ridice într-adevăr mîntuirea.

Dar el s-a îndrumat către masele populare nu numai cu acest prilej. Bariț este un democrat, — circumspect, este drept, fără îndrăzneli extremiste, dar un democrat destul de înaintat în idei pentru epoca lui. Faptul acesta îl determină să caute a pune în lumină comorile artistice ale poporului[13]. Foile de la Brașov devin în felul acesta unul din organele în care se manifestă un interes viu pentru literatura poporană; sub acest raport, Transilvania deținea de altfel întîietatea. Nota populară am putut-o surprinde încă din 1768, în *Cîntecele cîmpenești* tipărite la acea dată. Nu trebuie să ne surprindă așadar faptul că primul scriitor român care cere o îndrumare conștientă către folclor avea să se ridice de aici. Bariț este acest prim îndrumător, el precede așadar mișcarea folclorică a Moldovei, care avea să apară abia cu Kogălniceanu și mai ales cu V. Alecsandri și Alecu Russo. Interesul pentru literatura populară primește un puternic imbold venit dinafară: este vorba de influența mișcării herderiene, de care avea să se resimtă și cultura română. Ideile lui Herder se pot desprinde deseori din paginile *Foii pentru minte*, iar numele lui ne întîmpină în 1839, cînd Aurel Ardelean traduce dintr-însul bucata *Pomii raiului*. Pe linia acestui curent de idei se plasează și mărturiile lui Bariț, care încă din anul I al *Foii pentru minte* ... îndeamnă la culegerea poeziei populare române, pe care o crede mai bogată în Ardeal decît în alte părți locuite de români. Iar în anul următor (*Foaie pentru minte*, 1839, nr. 5), face mărturisirile următoare: „Dorul inimii noastre mai de multe ori descoperit, este ca doar pe încetul să vor scula bărbați, carii nu își vor pregeta a culege odată cîntecele ossianilor și a Barzilor românești, originale, neschimbate, neatinse, cum se află în gura poporului, în munți, în văi, la șesuri și oriunde. Să vedem care nație ne va întrece cu aceste. Cine nu știe cum că în cîn-

tecele, în povestirile, în jocurile, obiceiurile, ţeremoniile unei naţii se află mai cu deosebire trăsăturile adevăratului caracter?“

Evoluţia firească a lucrurilor scotea astfel la lumină încetul cu încetul valorile reale ale poporului român. Natural, Ardealul avea să rămînă încă mult timp patria latinismului; dar pe dedesubtul concepţiei savante începe să se dezvolte rămurişul viu al vieţii populare, al vieţii autentice.

În cadrul restrîns al unei prezentări generale, activitatea variată a unui scriitor ca Bariţ, care este mai presus de orice o mare forţă culturală şi un cap politic de primă calitate, nu poate fi nici măcar schiţată, ci abia semnalată în sensurile ei cele mai mari. Orientîndu-se în general după ceea ce se petrecea în Muntenia, scriitorul de la Braşov îmbogăţea totuşi sfera literară română cu elemente desprinse din cadrul culturii germane şi mai cu seamă latine[14]. El este un admirator al criticii germane şi un foarte mare admirator al clasicismului antic şi îndrumările sale literare se resimt de faptul acesta. Nu este de altfel lipsit de semnificaţie îndemnul pe care-l adresează scriitorilor români de a traduce din clasicii latini; şi nu este de asemenea lipsită de importanţă o mărturie ca cea următoare, care vizează literaturile moderne; din aceste literaturi privea numai patru scriitori — trei germani şi un englez: „Goethe se aseamănă cu lumina soarelui pe ceriul senin; toate-i sînt limpezime, linişte şi blîndeţe. — Schiller cu o zi furtunoasă, cu nuori grei, prin care soarele rar străbate. Jean Paul cu o furtună de noapte; un fulger urmează luminînd unul după altul; tot e flăcări. — Shakespeare cu o noapte luminată de lună: în toate unghiurile duhuri, toate spaimele de noapte slobode; zioa se va înfiora de faptele ei“. Admiraţia lui se îndrumează neprecupeţită către marele revoluţionar care a fost Schiller şi către scrutătorul realist al sufletului omenesc, Shakespeare. Mărturii revelatoare pentru firea omului, dar mai ales pentru sensul pe care îl lua la data aceea cultura română. „Trebuie să spuiu“, mărturiseşte Bariţ în nr. 29 al *Foii pentru minte* din 1839, „am către Şiller o foarte mare plecare, nu ştiu cum, de multe ori îmi vine să-i dau acea iubire şi cinste ce o dăm unui tată care ne-au născut şi ne-au crescut. Lumea germană şi Europa se minunează de acest geniu; eu biet de român încă mă minunez şi mă cuceresc înaintea marelui duh. Ca să-l

pociu preţui după vrednicie, l-aş asemăna cu alţii, dar nu mă simţ destoinic. Îmi vine să zic că Şiller e cam (sic) Sheakespear, dar de acest din urmă îmi e frică. Aşa ce fac? mă încerc a traduce în limba mea nişte bucăţele sau pericope, alese cu voia de acelea care cuprind idei ce te fac mai să ameţeşti. Această apucătură a mea e greşită. Pentru ce să nu-mi aleg bucăţi mai de rînd? Dar ce este în dramele lui Şiller de rînd? Apoi e bine a cerca să mergem deocamdată pe calea colţuroasă, ca să ne dedăm — şi poate mai tîrziu va fi mai uşor". Iar în numărul 40 al aceleiaşi foi, din 1840, ne întîmpină o mărturie la fel de elocventă: „Cetitorii critici ai dramelor lui Şecspir celor istorice cunosc cum că în acelea descrierea mai multor caractere este mai desăvîrşită decît însuşi în unele cărţi istorice din veacurile acestea mai nouă. Oare ajuns-am noi (naţia) la vîrstă în care să avem trebuinţă a ceti pe Şecspir, pe acest dacăl a împăraţilor şi a cerşetorilor, a naţiilor şi a individurilor, nu este locul a întreba astă dată. Atîta putem zice fără îndoială, cum că precum biografia altor cîtorva oameni aşa cunoştinţa mai de aproape cu viaţa şi — măcar — cu numele operelor lui Şecspir nu ne-ar fi de prisos nici acuma".

Dar partea cea mai bogată a activităţii lui Bariţ este închinată istoriei. El este preocupat de probleme arheologice, de probleme de istorie românească generală, dar ceea ce îl solicită în mod deosebit este istoria Transilvaniei, în legătură cu care ne dă un mare număr de studii. Cea mai însemnată lucrare pe care ne-a lăsat-o în această ordine este intitulată *Părţi alese din istoria Transilvaniei pe două sute de ani în urmă*. Ea cuprinde naraţiunea evenimentelor capitale din viaţa principatului de la 1683 şi apare în trei volume, în 1889, 1890, 1891. Un interes special prezintă materialul cuprins în volumul al doilea, în care scriitorul este preocupat de evenimentele din 1848—1849.

Voi aminti în cele din urmă fugar că scriitorul este preocupat şi de probleme de educaţie practică, de chestiuni etnografice şi că, în anumite momente, n-a evitat nici ispita nuvelei şi a versificaţiei, ceea ce nu însemnează în nici un fel însă că ar fi fost ispitit de poezia adevărată.

În trăsătură generală, activitatea lui Bariţ se defineşte ca activitate culturală. În direcţia aceasta pornea el în 1836 cînd

descindea la Brașov, și ca militant pentru cultură îl surprinde, în 1893, moartea. O viață întreagă închinată ridicării din ignoranță a poporului și luptei pentru cucerirea drepturilor, — iată ce însemnează scriitorul ardelean în dezvoltarea culturii române. Și dacă prin ideile sale sociale și economice el nu s-a aflat totdeauna în rîndurile cele mai înaintate ale luptătorilor din timpul său, prin devotamentul său infinit pentru cei mulți și umiliți el este un factor de progres și o mare valoare morală.

NOTE ŞI BIBLIOGRAFIE

[1] Un studiu de sinteză despre *Ideologia generaţiei române de la 1848 din Transilvania* întreprind G. Em. Marica, Iosif Hajós, Călina Mare şi Constantin Rusu (Buc., 1968).

[2] Despre dr. Vasile Popp, G. Bariţ, *Dr. Vasile Popu*, în *Transilvania*, I (1868), nr. 7 şi 8; Ion Muşlea, *Viaţa şi opera doctorului Vasile Popp* (1789—1842), Cluj, 1928; Id., *Contribuţii nouă la viaţa şi opera doctorului Vasile Popp*, Cluj, 1936; Id., *Doctorul Vasile Popp. La centenarul morţii sale*, Sibiu, 1942. Pe baza corespondenţei Bariţ, V. Netea rectifică unele atribuiri greşite din monografia lui Muşlea şi stabileşte lista lucrărilor care aparţin sigur lui Vasile Popp (*Preocupările lingvistice şi literare ale lui Vasile Popp*, în *Limbă şi literatură*, XXV, 1970). Despre activitatea medicală, Sextil Rusu, *Cea dintîi lucrare medicală în limba românească: „Despre apele minerale" de Vasile Pop*, Cluj, 1935; Al. Neamţu, *Doctorul Vasile Popp şi minerii din Rodna*, în *Tribuna*, XI (1967), nr. 14. Despre traducerea *Bucolicelor* lui Vergiliu, N. Laszlo, *Traduceri româneşti din Vergiliu*, Cluj, 1933. Activitatea de bibliograf şi cea filologică în N. Sulică, *Dr. Vasile Popp — primul bibliograf român*, în *Şoimii*, 1928, nr. 1—2; N. A. Ursu, *Părerile doctorului V. Popp asupra ortografiei româneşti cu litere latine*, în *Studii şi cercetări ştiinţifice*, Filologie, Iaşi, VII (1956), fasc. 2.

[3] Din P. Vasici, fragmente în antologia *Gîndirea românească în epoca paşoptistă*, vol. II. Despre activitatea sa, Ion Breazu, *Doctorul Pavel Vasici (1806—1881)*, în *Studii de literatură română şi comparată*, ed. cit., vol. I, p. 367—424; Acad. Emil Pop, *Doctorul Pavel Vasici*, în volumul *Contribuţii la istoria medicinii în R.P.R.*, 1955; Studiul introductiv al lui G. Em. Marica la *Foaie pentru minte, inimă şi literatură. Bibliografie analitică*, Buc., 1969; Mihai Zamfir, *Proza poetică românească...* (capitolul *Primele proze poetice româneşti: meditaţiile în proză*).

[4] Pentru Vasile Fabian Bob, vezi şi D. Popovici, *Tendinţa de integrare în ritmul cultural occidental*, curs litografiat, Cluj, 1939/1940, P /V. Popp/, *Trăsuri oreşicare din biografia sau viaţa răposatului D. Paharnic Fabian sau Bob*, în *Foaie pentru minte...*, III (1840), nr. 34; V. Popoescu-Scriban, *Viaţa paharnicului Vasile Fabian*, în *Ibid.*, 1839, nr. 20; *Cîteva notiţe biografice despre... Fabian Bob*, în *Ibid.*, 1857, p. 5; cîteva date în *Lepturariul* lui Pumnul, vol. III; I. Raţiu, *Vasile Fabian Bob*. Studiu, Blaj, 1907; I. Verbină /I. Pervain/, *Vasile Fabian Bob, „Supliment la geografie"*, în *Studii literare*, IV (1948); P. Cornea, *Originile romantismului românesc*, p. 402—404.

[5] Informaţii asupra vieţii lui Bariţ în autobiografiile sale, despre care v. Olimpiu Boitoş, *Memoriile lui George Barițiu*, în *Studii literare*, I (1942); I. Pervain, *Autobiografii necunoscute ale lui Gheorghe Bariţ*, în *Studii de literatură română*, Cluj, 1971.

Corespondenţă şi documente Bariţ: *Odobescu către Bariţ*, în *Convorbiri literare*, 1908, nr. 11; N. Bănescu, *Din corespondenţa lui Bariţ*, în *Neamul românesc*, 1908, p. 1451—2285, 1909, p. 390—931, 1910, p. 157—381; Id., *Corespondenţa familiei Hurmuzaki cu Bariţ*, Vălenii de Munte, 1911; V. Slăvescu, *Corespondenţa D. P. Marţian — Gh. Barițiu*, Analele Acad. Rom., Mem. secţ. ist., s. III, t. XXIII, mem. 6; Ion Neda, *Iosif Vulcan şi Gh. Barițiu în scrisori (1863—1892)*, în *Familia*, 1942, nr. 5—6; Titus Moraru, *Ion Maiorescu către G. Bariţ*, în *Tribuna*, XIV (1970), nr. 53; *Documente şi manuscrise literare*, vol. I; Keith Hitchins, Liviu Maior, *Corespondenţa lui Ioan Raţiu cu George Barițiu (1861—1892)*, Cluj, 1970; Şt. Pascu, I. Pervain, I. Chindriş, *G. Bariţ şi contemporanii săi*, vol I, Buc., 1973.

Ediţii: *Studii şi articole*, prefaţă de I. Lupaş, Sibiu, 1912; *Articole literare*, Buc., 1959 (Mica bibl. critică); *Viaţa şi ideile lui George Barițiu*, Studiu introductiv, note şi antologie de R. Pantazi, Buc., 1964; *Scrieri social-politice*, studiu şi antologie de V. Cheresteşiu, C. Mureşan, G. Em. Marica, Buc., 1962.

O monografie, *George Barițiu, Viaţa şi activitatea sa*, a dat V. Netea (Buc., 1966).

Studii, articole, prezentări cu caracter general: Iosif Vulcan, *George Barițiu*, în *Familia*, 1865, p. 93—94; N. Iorga, *Oameni care au fost*, Văleni, 1911; Id., *Ideile politice ale lui Bariţ*, în *Neamul românesc*, 1908, p. 894; G. Bogdan-Duică, *Fragmente despre George Barițiu*, în *Revista teologică*, Sibiu, 1934; Id., *Ibid.*, în *Telegraful român*, 1934, nr. 18 şi 19; Vasile Goldiş, *Gheorghe Barițiu*, în *Societatea de mîine*, 1924. p. 5—11; Ioan Lupaş, *George Barițiu*, în *Luceafărul*, 1912, nr. 20; Olimpiu Boitoş, *Lupta lui G. Barițiu în 1847 pentru introducerea căilor ferate în Transil-*

vania, în *Observatorul social-economic*, XII (1945), nr. 4—6; Gr. Mladenatz, *Contribuții la cunoașterea operei economice a lui George Barit*, în *Probleme economice*, X, 1957, nr. 12; I. Mușlea, *Calendarele lui Barițiu (1852—1865) cu documente inedite privitoare la editarea, tipărirea și difuzarea lor*, în *Studii și cercetări de bibliologie*, II, 1957; T. Bugnariu, *Concepțiile social-economice ale lui Gh. Barit*, în *Analele Acad. Rom.*, XII, 1962; D. Ghișe, I. Kecskés, P. Teodor, *Idei economice în opera lui George Barit privind promovarea industriei la românii din Transilvania*, în *Anuarul Institutului de istorie din Cluj*, VI, 1963; Acad. D. Prodan, *Gheorghe Barit. Cuvînt comemorativ la 150 de ani de la nașterea sa*, *Analele Acad. Rom.*, XII, 1962; I. Breazu, *Gheorghe Barițiu, 140 de ani de la naștere*, în *Steaua*, 1952, nr. 5; Camil Mureșanu, *Ideile social-politice ale lui George Barit în publicistica sa din perioada absolutismului și imperiului liberal*, în *Anuarul Institutului de istorie din Cluj*, VI, 1963; V. Netea, *Cu privire la poziția democraților burghezi și a democraților revoluționari români din Transilvania în 1848*, în *Studii*, 1965, nr. 3.

[6] N. Comșa, *Dascălii Blajului, seria lor cronologică cu date bio-bibliografice*, Blaj, 1940; Andrei Bârseanu, *Istoria școalelor centrale române gr. ort. din Brașov*, 1902; N. Iorga, *Istoria învățămîntului românesc*, Buc., 1928; E. Domocos, *Contribuții la studiul operei pedagogice a lui George Barițiu*, în *Revista de pedagogie*, 1964, nr. 7—8; I. Pervain, *Gheorghe Barit*, în *Studii de literatură română*, Cluj, 1971.

[7] Al. Lupeanu Melin, *Începuturile ziaristicei românești în Ardeal*, în *Almanahul presei românești*, Cluj, 1926; I. Bianu, *Abonații foilor lui Barit la 1838*, în *Convorbiri literare*, 1904, p. 1120; Ioan Lupaș, *Un capitol din istoria ziaristicei românești ardelene: Gheorghe Barit*, Sibiu, 1902; Z. Pîclișanu, *Gheorghe Barițiu ziaristul — La o jumătatea de veac de la moartea lui*, în *Transilvania*, 1943, nr. 6; G. Em. Marica, *Gazeta de Transilvania*, în *Tribuna*, 1958, nr. 12; Id., *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, în *Tribuna*, 1958, nr. 28; Id., *Foaie pentru minte inimă și literatură. Bibliografie analitică*, Buc., 1968; V. Cheresteșiu, *Întemeierea presei românești din Transilvania și activitatea publicistică a lui G. Barițiu pînă la izbucnirea revoluției din 1848*, în *Anuarul Institutului de istorie din Cluj*, VI, 1963.

[8] N. Bănescu, *Legăturile lui George Barițiu cu românii din celelalte părți*, în *Convorbiri literare*, 1908, nr. 7; Id., *George Barițiu — Rolul său în cultura națională*, Văleni, 1910; P. Teodor, *George Barit și Principatele Române pînă la 1848*, în *Anuarul Institutului de istorie din Cluj*, VI, 1963.

[9] Olimpiu Boitoș, *Întîiele călătorii în Apus ale lui Gheorghe Barițiu*, Sighișoara, 1947; V. Netea, *Timotei Cipariu și George Barițiu călători*

prin Țara Românească în 1836. Note pe marginea unui text inedit, în *Studii*, XI (1958), nr. 1; George Em. Marica, *Notele de călătorie ale lui George Bariț*, în *Anuarul Institutului de istorie din Cluj*, VI, 1963.

[10] Ioan Lupaș, *George Barițiu și „Asociațiunea"*, în *Luceafărul*, 1912, nr. 29; V. Curticăpeanu, *Întemeierea societății „Astra" și rolul ei în cultura poporului român*, în *Studii*, 1961, nr. 6.

[11] I. Breazu, *Gheorghe Bariț și mișcarea teatrală românească din Transilvania*, în *Studii de literatură română și comparată*, vol. I.

[12] Iulian Jura, *George Barițiu ca îndrumător literar*, în *Țara Bîrsei*, III, 1931, nr. 1; V. Netea, *Ideile despre limbă ale lui George Barițiu pînă la 1848*, în *Limba română*, VI, 1957, nr. 5.

[13] I. Breazu, *Gheorghe Bariț și patrimoniul popular*, în *Studii de literatură română și comparată*, vol. I; Aurel Vasiliu, *Gh. Bariț și folclorul*, în *Limbă și literatură*, X, 1965.

[14] V. notele asupra traducerilor, la capitolul *Marile inițiative culturale*. I. Breazu, *Schiller la românii din Transilvania*, în *Steaua*, VI. 1955, nr. 7

COSTACHE NEGRUZZI

Cercetările n-au putut stabili pînă în prezent cu precizione data nașterii lui Costache Negruzzi. Două sînt datele între care nici un indiciu cert nu ne ajută să hotărîm: 1800 și 1808[1]. Tatăl său, Dinu Negruț, aparținea clasei răzeșilor și era om de casă al marelui boier C. Balș. Căsătorit cu Sofia Hermeziu, el capătă zestre moșia de la Trifești și intră astfel în rîndurile boierimii care, ridicată dintre răzeși, se simțea puternic legată de țară. Urmînd moda timpului, Costache Negruzzi învață întîi carte grecească și franțuzească și numai după aceea el învață a citi și a scrie românește. Tatăl său, pe care scriitorul ni-l arată că făcea parte dintre boierii „ruginiți în românism", avea o mică bibliotecă în care concentrase tot ce se publicase pe vremea aceea și tot ce se putea procura din literatura de circulație manuscrisă. Se găseau acolo amestecate *Viețile sfinților*, *Moartea lui Avel*, de Gessner și Florian, *Numa Pompilius* al lui Florian, *Istoria lui Arghir*, *Istoria pentru începutul românilor în Dacia* a lui Petru Maior. În afară de acestea, o invazie de manuscrise în care locul de onoare îl ocupau romanele doamnei de Genlis. În articolul *Cum am învățat românește*, publicat în *Curierul de ambe sexe*, I, scriitorul ne arată în ce împrejurări a învățat să citească și să scrie românește cu ajutorul lui Petru Maior, după ce mai întîi avusese prilejul să se sperie de dificultățile imaginate de pedanteria unui profesor la Seminarul Socola. Profesorul acesta, pe care l-a identificat Bogdan-Duică în studiul său *Două capitole dintr-o biografie a lui Constantin Negruzzi* apărut în *Convorbiri literare* din 1901, este Ion Alboteanu.

Revoluția din 1821 îl obligă pe Dinu Negruț să se retragă cu familia sa în Basarabia, la o proprietate pe care o avea în

ținutul Hotinului. Ei nu rămîn vreme îndelungată acolo, ci se așază la Chișinău, locul de întîlnire pentru cei mai numeroși refugiați. Importanța deosebită a acestei peregrinări trebuie căutată în faptul că aici Negruzzi are prilejul să cunoască pe marele poet rus Pușkin, exilat de țar[2]. Activitatea lui literară de mai tîrziu se va resimți în parte de influența aceluia și faptul se cade să fie semnalat. Tot în acest timp el are prilejul să se inițieze în limba rusă, din care va traduce mai tîrziu și care îi va da prilejul să utilizeze pentru opera sa și izvoare rusești. Viața pe care o duce după aceea nu prezintă nimic neobișnuit pentru biografia lui intelectuală. Deputat la Iași în 1837, se ocupă de problema robiei țiganilor și în această calitate este în corespondență cu un spirit înaintat cum este Cezar Boliac. Voi semnala ca pe un fapt de o importanță primordială legăturile dintre el și Heliade Rădulescu, legături cărora le datorăm cîteva scrisori foarte importante pentru istoria limbii literare și a literaturii. Negruzzi este acela care stabilește legătura între Heliade și Kogălniceanu și, la o dată cînd scriitorii de la Iași pornesc pe o cale cu totul opusă aceleia urmate de conducătorul *Curierului*, care atunci se afla în exil, el îi ia apărarea, arătînd ce datorează literatura română aceluia. În 1840 este numit director al Teatrului Național din Iași împreună cu Kogălniceanu și Alecsandri și participă activ la viața *Daciei literare* și apoi a *Propășirii*. Știm că această ultimă foaie a fost suprimată din pricina povestirii sale *Toderică* și că el însuși, ca și Kogălniceanu de altfel, este surghiunit la moșie. Revoluția din 1848 nu găsește pe scriitor printre cei doritori de înnoiri; numit director al visteriei și epitrop al școlilor publice, el se simte legat de vechea conducere, adoptînd o atitudine care îl apropie de Gh. Asachi. Faptul determină pe revoluționarii exilați să-l atace cu vehemență, și *Bucovina* din 1849, ziar scos de Hurmuzachi, dar condus efectiv de refugiați, dă publicității unele acuzații grave la adresa epitropului școalelor publice. Era firesc ca relațiile dintre el și prietenii de pe vremuri să ajungă încordate. În vremea aceasta, el colaborează activ la *Zimbrul*, ziar care nu se afla încă în apele lui Kogălniceanu, dar numai cu mare greutate îl determină Alecsandri să colaboreze la revista pe care el o scoate în 1855, *România literară*. Scrisoarea prin care el răspunde invitației interesează prin faptul că fixează poziția lui sentimentală: Negruzzi a fost mult mai afectat de

4—54

acuzația lui Kogălniceanu că periodicul *Săptămîna,* condus de el și subvenționat din fondurile școalelor — conduse de asemenea de el —, a trăit atîta timp cît a durat subvenția; el a fost tot așa de puternic impresionat și de faptul că prietenul de pe vremuri constata că, de la *Alexandru Lăpușneanu,* el a ajuns la o literatură îndulcită, de pastorală: „N-ai văzut că prietenul nostru", spune Negruzzi, care are atît de mult spirit uneori, „ți-au spus că pana ce au scris pre *Lăpușneanu* au ajuns să scrie pastorală? Nu înțelegi tu că noi, ruginile care scriem ca să fim înțeleși, nu sîntem oameni de progres? Astăzi, cînd este de bun-gust a întrebuința un jargon neauzit, cine să ne cetească?" Și mai departe, scriitorul dezvăluie situația morală grea în care se afla el: „Nu vezi tu că sînt alte multe de toate care ne opresc pana și ne taie curajul: sînt micile contrarietăți a micilor noastre împrejurări, sînt micile prigoniri a micilor noștri oameni. O mulțime de micșurătăți care toate fac un necaz mare."

Atitudinea lui este nedecisă și în lupta pentru unire, atît de nedecisă încît unele ziare ale timpului îl învinuiesc că ar reprezenta interesele lui Vogoride și ale Austriei. În 1862, cînd se votă unirea definitivă, el este însă alături de unioniști. Este drept că la data aceea unirea era un fapt care nu se mai putea discuta și chiar spiritele cele mai comode își dau seama că nu riscă nimic susținînd-o. La înființarea Academiei Române este numit membru al acestei instituții, dar boala îl împiedică să participe la lucrările ei. Moare în 1868.

Din cele spuse pînă acum putem trage concluzia că scriitorul nu s-a simțit însuflețit de marile avînturi caracteristice generației sale. Nici lupta pentru democrație și progres, așa cum o înțelegea Kogălniceanu, nici lupta pentru demnitate și umanitarism, așa cum o înțelegea Alecsandri nu sînt caractere esențiale pentru activitatea lui. Avem de a face cu un spirit conservator; luminat, este drept, și destul de larg cuprinzător în vederile sale, dar mai presus de orice conservator[3]. În ordine literară, ideile sale se definesc prin poziția pe care o ocupă: aceea de intermediar între mișcarea heliadistă și cea ieșeană. Iar în ceea ce privește limba literară, atît articolele publicate în diversele foi ale timpului, cît și corespondența cu Heliade Rădulescu, ni-l arată ca un partizan al concepției expuse în *Gramatica* din 1828[4]. Un singur exemplu dintre nenumăratele care s-ar putea aduce: Heliade spusese în prefața

Gramaticii sale: „sînt de acolo de unde este toată limba noastră. de unde sînt zicerile, *om, cap, ochi, ureche, nas, dinte, limbă, barbă, braţ, mînă, deget, pîine, apă, vin, făină*... Fieştecare limbă cînd a început să se cultiveze a avut trebuinţă de numiri nouă, pe care sau şi le-a făcut de la sine, sau s-a împrumutat măcar de unde şi mai vîrtos de unde au văzut că este izvorul ştiinţei şi al meşteşugurilor. Grecii s-au împrumutat de la fenicieni, egipteni, arabi, asirieni etc. de acolo de unde şi învăţa ştiinţele şi meşteşugurile. Romanii de la greci, celelalte naţii ale Europii de la romani; şi de la greci acelea care s-au împrumutat şi romanii. Noi asemenea o să urmăm, şi mai vîrtos cînd avem de unde. Noi nu ne împrumutăm, ci luăm cu îndrăzneală de la maica noastră moştenire şi de la surorile noastre ce ni se cuvine". Pasajul este reprodus de Negruzzi în prefaţa traducerii sale *Treizeci de ani sau viaţa unui jucător de cărţi* (publicată la Iaşi, în 1835) cu scopul de a justifica prezenţa unor neologisme. Acestea sînt, după cum a spus un „literat bărbat român", „de acolo de unde este toată limba noastră, de unde sînt zicerile *om, ochi, urechi, nas, dinte, limbă, barbă, braţ, mînă, apă, vin, făină, masă, casă* ş.a., ba mai adaugi că fieştecare limbă, cînd au început a să cultiva, au avut trebuinţă de numiri nouă, pe care sau şi le-au făcut de sine, sau s-au împrumutat de acolo de unde au văzut că este izvorul ştiinţelor şi a meşteşugurilor; grecii s-au împrumutat de la fenicieni, arabi, egipteni, asirieni etc., romanii de la greci ş.a."

Începuturile literare ale lui Negruzzi datează din epoca refugiului în Basarabia şi ele ne duc în atmosfera culturală franco-grecească a secolului al XVIII-lea, în Principate[5]. Nu se poate spune cu preciziune în ce măsură literatura cuprinsă în manuscrisul academic 3558, intitulat *Zăbăvile mele în Basarabia în anii 1821, 1822, 1823, în satul Şărăuţi din raiaua Hotinu*, dăruit Academiei Române în 1909 de Iacob Negruzzi, cuprinde opere datorite lui Costache Negruzzi. Cercetătorii i le atribuie global, deşi ar fi cazul să se pună întrebarea dacă o parte din traducerile cuprinse în acel caiet sînt datorite lui Negruzzi sau sînt numai copii făcute de el după traduceri străine. Manuscrisul cuprinde mai multe povestiri; cea dintîi este *Zuma sau descoperirea scorţişoarei tămăduitoare de friguri, adică a hinii*. Povestirea este tradusă din scriitoarea franceză de mare circulaţie pe vremuri Madame de Genlis, din

a cărei operă tatăl lui Negruzzi poseda în manuscris traducerea mai multor lucrări. *Zuma* fusese tradusă în românește încă de mai înainte și publicată în *Crestomaticul românesc* al lui Th. Racoce, apărut la Cernăuți în 1820. În urma acesteia avem *Moralicești haractiruri*, traduse, după cum a dovedit Nestor Camariano, după o prelucrare neogreacă a *Caracterelor* lui Teofrast, prelucrare datorită lui D. Darvari. Din același manuscris face parte și o altă povestire, al cărei prototip n-a putut fi descoperit pînă acum: *Bărbatul cel greu, care luînd o fimee guralivă să duce să cei moarte la giudecată* și, în cele din urmă, traducerea incompletă a comediei lui Lesage, *Crispin rival stăpînă-său*. Din aceeași epocă datează traducerea povestirii filozofice *Memnon*, care a ajuns pînă la noi în două manuscrise, publicate de E. Lovinescu în *Convorbirile literare* din 1911. Originalul este o traducere din Voltaire, pe care Negruzzi însuși o indică în titlul traducerii sale; dar el n-a tradus direct din franțuzește, ci după un intermediar neogrec, o traducere făcută poate de E. Vulgaris sau de patriarhul Calinic și tipărită de Vulgaris la Leipzig în 1766, iar după aceea retipărită în 1792. În afară de faptul că Negruzzi însuși mărturisește că a făcut traducerea sa din grecește, ceea ce ne obligă să ne îndrumăm în această direcție este faptul că, în timp ce povestea lui Voltaire era făcută în proză, aceea a lui Negruzzi și cea neogreacă sînt făcute în versuri.

În 1918 Iorga publică în *Revista istorică* traducerea făcută de Negruzzi uneia din povestirile morale ale lui Marmontel, *Pirostia Elenii*. Traducerea datează din 1824 și este făcută de-a dreptul din franțuzește. În fine, cu aceeași dată, Lovinescu menționează și o altă compoziție intitulată *Idilie alcătuită de C. Negruzzi, 824: Satirii*, păstrată în manuscrisul Academiei no. 3076 și publicată de Lovinescu în revista *Flacăra* din 1911. Notez în cele din urmă că doamna Ghiacioiu atribuie tot lui Negruzzi și poema în 7 părți, intitulată *Pribegirea lui Cupidon la pustietăți*, păstrată în manuscrisul nr. 20 al Academiei Române, operă publicată însă în 1850 și atribuită lui Enache Gane.

Voi urmări scrierile cunoscute ale lui Negruzzi, ținînd seama nu de ordinea cronologică a apariției lor, ci de genul cărui îi aparțin. Voi înregistra mai întîi lucrările dramatice, acelea în care originalitatea scriitorului se realizează în cea mai mică măsură[6]. Multe din scrierile sale în această ordine ne sînt cu-

noscute numai din titlul menţionat în ziarele timpului. Așa este cazul cu *Dama mînioasă, Fiica lui faraon, Elevul conservatorului, Bochet, tată și fiu, Pamfile, Profesorul și chineza.* În manuscris s-au păstrat alte scrieri: *Vicontele de Letorier*, adaptat după Bayard și Dumanoir, *Vicleşugurile lui Scapen,* cunoscuta comedie a lui Molière, *Nanina* din Voltaire și *Pansionul de fete în vreme de război,* vodevil tradus din d'Ennery și Cormon. În afară de aceste lucrări, unele definitiv pierdute iar altele rămase în manuscris, s-au păstrat și cîteva opere publicate. Negruzzi a încercat să traducă din Molière și, în afară de *Vicleniile lui Scapen,* el ne-a dat cîteva scene din *Les femmes savantes,* publicate mai întîi în *Zimbrul* din 1850 și reproduse după aceea în *Convorbiri literare* din 1869. Ce însemnează această traducere ne-o arată celebrul sonet al lui Trissotin, căruia Negruzzi îi dă următoarea formă românească:

Nu-ncetezi cu îndurare
A tratarisi domnește
Și-a ținea împărătește
O vrășmaș-atît de mare

Izgonește-o orice-ar zice
Din odaia-ți cea frumoasă,
Unde stă neomenoasă
Viața-ți face neferice.

N-o vezi cum făr' de rușine
Se vîră-ntr-a tale vine
Zi și noapte te muncește.

De-i duce-o la feredee
Ca de pre pămînt să pieie
O înseamnă, și-o gătește.

Cea dintîi dintre operele sale dramatice tipărite este însă alta, este *Triizeci de ani sau viața unui jucătoriu de cărți,* publicată în 1835 la Iași. Lucrarea este o traducere după *Trente ans ou la vie d'un joueur* a lui Ducange și Dinaux, piesă care fusese jucată la Paris în 1827 și pe care, în 1833, o jucase și la Iași trupa lui Foureaux.

Piesa, despre care *Albina românească* avea o părere extraordinară, interesează mai puțin. Ea aducea un ton melodra-

matic exagerat, care putea să impresioneze un public mai puțin deprins să rîdă de ridicolul exagerărilor, un public care avea o rezervă de duioșie și de lacrimi ce se cerea cheltuită. Am amintit însă puțin mai înainte prefața acestei opere, în care Negruzzi se dovedește un discipol fidel al lui Heliade Rădulescu în materie de limbă. Ea nu ne interesează numai pe această latură, ci și prin concepția pe care scriitorul o aduce despre teatru în general și prin programul pe care îl imaginează pentru teatrul românesc. „Teatrul îi o oglindă", ni se spune. „Tot ce este în lume, în istorie, în om, se privede. El învie pe eroul mort și după trecire de veacuri îl aduce de înflăcărează iarăși simțirea și inima privitorului. El înfruntează pe cel rău arătîndu-i sub o alegorie frumoasă toată amărăciunea și degrăduirea năravului său, și criticînd pe cel trecut lovește și arată cu degitul pe cel de față". Aplicînd aceste considerații de ordin general teatrului românesc, Negruzzi mărturisește că ar dori „a auzi pe șenă limba patriei și a vide în locul lui Policinel și a lui Arlechin reprezentîndu-se virtuțile și eroicestile fapte a Ștefanilor și a Alexandrilor". Prefața aceasta, care anticipează cu cinci ani *Dacia literară,* ne arată că *Aprodul Purice,* publicat în 1837, nu este un simplu incident, că el izvorește dintr-o preocupare vie a autorului pentru istoria națională. Notăm că, susținînd aceste lucruri, Negruzzi se întîlnea cu Cezar Bolliac care, în Muntenia, proiecta la aceeași dată o serie de drame cu subiecte din istoria țării.

Din Victor Hugo, Negruzzi traduce două drame, *Angelo, tiranul Padovei* și *Maria Tudor,* amîndouă publicate la București în 1837. Alegerea însăși e semnificativă; căci Negruzzi nu se adresează operelor celor mai realizate din punctul de vedere al artei, ci acelora care pun mai multe probleme. Precuvîntarea la *Maria Tudor* aduce o ochire asupra teatrului francez contemporan; după o epocă sterilă, în care s-a imitat pînă la saturație teatrul lui Shakespeare, al lui Goethe și Schiller, scena franceză a reacționat. În reacțiunea ei a aruncat peste bord și tragedia sublimă a lui Corneille, și pe cea elegiacă a lui Racine, și pe cea filozofică a lui Voltaire. S-a ajuns la un sistem mai potrivit cu veacul în care trăim, s-a ajuns la teatrul care exploatează viața socială — precum *Jucătorul de cărți* — sau se inspiră din istorie — cum se întîmpla cu *Maria Tudor.* „Acum nu mai vedem pe un sudan concherant

falnic suspinînd ca un tînăr băiețel după amorul unei fetișoare pentru care apoi să și înjunghie, nici pe Scapini bătînd pe stăpînul său în sac! Care acestea amîndouă sînt atît de greu a se crede"; ceea ce condamna așadar Negruzzi în teatrul trecutului era lipsa de verosimil, erau situațiile forțate, grosier comice uneori, romanești alteori. Afirmația este revelatoare pentru un scriitor care avea să dovedească cu vremea vederile sale realiste în artă.

Celelalte scrieri dramatice ale lui Negruzzi sînt tot așa de puțin originale: *Carantina* (publicată la Iași, în 1851), un vodevil cu situații comice și cu reale calități dramatice, este o adaptare după *La quarantine* a lui Scribe și Mazères. O adaptare este și *Muza de la Burdujeni*, farsă într-un act publicată la Iași în 1851. Cea din urmă lucrare pe care voi aminti-o este *Doi țărani și cinci cîrlani* sau *Cîrlanii*, publicată la Iași în 1849 și retipărită în 1857 în *Păcatele tinereților*. Piesa, pe care Negruzzi o intitulează „Vodevil național", s-a bucurat de o popularitate destul de mare pe vremuri. Asupra ei mă voi opri o clipă, spre a vedea în ce măsură personajele lui Negruzzi sînt într-adevăr personajele unui „vodevil național". Este vorba aici de doi țărani care își tem soțiile și caută să le pună la încercare credința. Informate din timp, cele două soții încearcă să se răzbune făcînd pe soții lor să treacă prin toate îndoielile, spre a ajunge în cele din urmă la împăcarea generală, caracteristică acestui fel de opere dramatice. Dar pentru ca împăcarea să fie cu putință, țăranii trebuie să se așeze în genunchi și să ceară să fie iertați. „— Acu sărută-mi mîna!" spune una din ele soțului său; iar cealaltă repetă la rîndul ei: „Și dumneata, badeo". Gesturi de subretă din vodevilul francez, care sună fals, de altfel ca întreaga operă, pentru țăranii din Țara Moldovei. Faptul acesta ne face să ne îndoim de caracterul național al operei. Sînt toate indiciile că și de data aceasta ne găsim în fața unei adaptări din repertoriul francez, ca și în cazul celorlalte opere dramatice ale lui Negruzzi.

Sumara înregistrare a scrierilor sale dramatice ne îndreptățește să punem în încheiere o întrebare, care vizează și pe Negruzzi, dar care vizează mai ales programul *Daciei literare*, program anticipat de altfel chiar de scriitorul care ne preocupă. Era într-adevăr posibilă realizarea acestui program? Era ea posibilă în condițiunile caracteristice vieții spirituale din acea

vreme? Iată cîteva întrebări la care nu vom răspunde decît treptat, pe măsură ce vom urmări desfășurarea ulterioară a literaturii române. Ceea ce trebuie să menționăm încă de pe acum este faptul că scriitorul, care avea să dea opere remarcabile atunci cînd avea să lucreze cu realități românești, nu izbutește să dea decît plante anemice de seră atunci cînd lucrează în domeniul traducerilor. Aceste traduceri trebuiesc totuși amintite, pe de o parte pentru motivul că ele dau scriitorului român prilejul unor mărturisiri de ordin ideologic, iar pe de altă parte pentru motivul că numai prin completarea lor cu opera originală avem prilejul să intuim just proporțiile artistice ale lui Negruzzi.

Negruzzi nu este un traducător numai în teatru. Același lucru ne întîmpină și în poezia propriu-zisă, în care traducerile covîrșesc cu mult opera originală. El traduce astfel *Melodiile irlandeze* ale lui Thomas Moore, dintre care unele au fost publicate în volum, iar altele au rămas îngropate în paginile revistei *Convorbiri literare*. Amintesc apoi traducerea *Baladelor* lui Victor Hugo, care a constituit timp îndelungat marele titlu poetic al lui Negruzzi. Din Gessner traduce — cu libertăți ce smulg opera din sfera traducerilor și o așază într-aceea a imitațiilor — *Potopul*, iar din Byron, *Oscar d'Alva*[7]. O traducere este desigur și *Melancolie*, al cărei izvor n-a putut fi stabilit cu toată siguranța pînă în prezent[8].

Negruzzi este totodată unul dintre scriitorii români care s-au apropiat de literatura rusă. Din Pușkin, traduce *Șalul negru* și, împreună cu Alecu Donici, dă în românește opera poetică a lui Antioh Cantemir, fiul lui Dimitrie Cantemir și unul dintre primii scriitori importanți ai literaturii rusești. Traducerea, frumoasă uneori, puternică adeseori, ne dă putința să întrezărim calitățile originalului. Voi nota cu prilejul acesta că, adresîndu-se lui Antioh Cantemir, Negruzzi se adresa unui scriitor satiric, care viza viciile societății contemporane. Este un fapt de care vom ține seama, atît pentru înțelegerea scriitorului român, cît și pentru condițiile în care își făcea apariția realismul în cultura română.

Dintre poeziile sale originale, cea mai cunoscută este *Aprodul Purice*. Opera era concepută ca un fragment dintr-o epopee închinată lui Ștefan cel Mare, *Ștefaniada*. Prin calitățile sale artistice, poema nu se ridică dincolo de cenușiu; ea interesează totuși prin faptul că, datînd din 1837, ne arată

că Negruzzi realiza practic și anticipat programul pe care Kogălniceanu avea să-l propună literaturii române în *Dacia literară* din 1840.

În *Albina românească*, în *Curierul românesc* și *Curier de ambe sexe*, în *Foaie pentru minte ...*, în *Propășirea*, *România literară* și în diferite calendare, Negruzzi publică numeroase articole mărunte, prinzînd instantanee din viața unui personaj sau aspecte ale unui peisaj. Toate acestea prezintă un aer de înrudire ce se aplică de la exterior prin forma epistolară pe care le-a dat-o scriitorul. Îl preocupă aici și probleme de limbă și de ortografie, care ni-l arată muncit de întrebarea rostului slavonismelor în limba română, de necesitatea neologismelor și de modalitatea adaptării lor, precum și de unele particularități de pronunțare dialectală — cum ar fi palatalizarea lui Z în graiul moldovenesc, fenomen pe care el îl pune în legătură cu pronunția spaniolă. Toate scrisorile acestea au fost strînse în 1857, alcătuind capitolul ultim al volumului *Păcatele tinereților*, apărut în acel an la Iași și retipărit de mai multe ori după aceea.

Vom insista în primul rînd asupra lor, pentru că ele ne dau, prin aerul lor mai degajat, mai familiar, posibilitatea să prindem trăsăturile proprii artei lui Negruzzi. Avem adeseori o rapidă înregistrare a peisajului, între ale cărui componente scriitorul introduce și omul, omul prezent și omul istoriei. Acesta este cazul cu scrisoarea intitulată *Primblare*, în care el subliniază cu o egală energie frumusețea naturii și inoportuna intervenție a omului în mijlocul ei. În primul rînd Podul Ilioaiei, care este caracterizat drept „o mișenită de judani stremțoși"; dincolo de tîrg însă, călătorul întîlnește „bogate finațe și mănoase sămănături, întovărășit de melodioasa cîntare a crestoasei ciocîrlii și a fricoasei prepelițe, pe care o precurmă din cînd în cînd cristeiul cu regușitul glas". Pentru că ne găsim în fața unui scriitor cu o accentuată conștiință artistică, trebuie să observăm pasajul acesta nu numai în datele sale de semnificație intelectuală, ci și în dispoziția pe care el o dă materialului. Negruzzi a fost văzut în timpul din urmă ca un umorist prin excelență și, grație acestei calități a sa, dl. Călinescu a făcut din autorul lui *Alexandru Lăpușneanu* un cap de serie; în tratatul său de literatură, scriitorul ce ne preocupă este servit ca element de introducere la literatura lui Anton Pann și a lui Cilibi Moisi, scriitorul care n-a scris

nimic, dar de la care ne-au rămas unele cugetări de adîncimea celei următoare: „Acela care deosebește om de om, nu este om". Pasajul pe care l-am citat din scrisoarea lui Negruzzi ne ajută să prindem una dintre caracteristicile scrisului său. Alături de farmecul peisajului propriu-zis, scriitorul notează punctul negru al existenței omenești. Și, în timp ce pentru natură talentul său dispune de o paletă colorată variat și atrăgător, viața omului este prezentată sumar și crud, dînd vocabulei posibilitatea de a-și vida pe de-a-ntregul sensul său în frază, nestînjenită de nici o considerație: călătorul nu vede „finațe bogate", ci „bogate finațe"; nu vede „semănături mănoase", ci „mănoase sămănături" și așa mai departe. Așezînd statornic adjectivul înaintea substantivului scriitorul mărește valențele afective ale expresiei și poetizează pe calea aceasta; atunci însă cînd este vorba de om și de acțiunea omenească, în special a contemporanilor, procedeul diferă; evreii de la Podul Ilioaiei sînt pur și simplu „judani stremțoși", fără rezerve de ton și fără artificii de topică în expresie.

Proza lui Negruzzi se realizează pe două linii de sens contrar, trădînd pe de o parte febra romantică în descrierea naturii, și cruda viziune realistă în pictarea omului și a situației, a unui anumit om și a unei anumite situații. De-a lungul scrisorilor sale se întretaie constant aceste două stiluri. În colori romantice este văzută nu numai natura, ci și unele momente din istorie. De altfel numele lui Walter Scott și Ossian sînt prezente în paginile scriitorului moldovean și ele ne arată sensul în care trebuie să ne îndrumăm spre a descifra prezența unor anumite procedee stilistice frecvente la el. Nimic mai caracteristic pentru această încrucișare a tendinței de evadare în ideal și a necesității de a picta realitatea, decît prezentarea orașului Roman în aceeași scrisoare: „Nimic mai frumos decît situația acestui tîrg pe un vesel podiș îmbrățoșat de Siret și Moldova, și nimic mai urît și mai trist decît casele lui. Un lanț de dughene de lemn, mucede de vechie, cu lungi și spînzurate streșine, în care pentru toată marfa, un rufos judan întinde traiste, frînghii și băuturi, alcătuiesc una și singură uliță a Romanului".

Cercetările au semnalat comentariul ușor ironic cu care scriitorul însoțește adeseori narațiunea sau descrierea sa. Faptul a fost pus în lumină îndeosebi de Tudor Vianu în cartea sa, *Arta prozatorilor români*, lucrare de o puternică pătrundere

a faptului literar, la care ne vom referi și în alte împrejurări. Rămînînd în același domeniu al prozei descriptive, vom sublinia sub acest raport scrisoarea intitulată *Pelerinagiu*, în care scriitorul povestește petrecerea sa, într-o vară, la Tîrgul Ocna. „Am trecut Romanul, am găsit Bacăul și am înaintat spre Tîrgul Ocnii", spune Negruzzi, sugerîndu-ne impresiile sale de călătorie într-un ton glumeț, pentru că „a găsi Bacăul" nu însemnează numai a găsi orașul Bacău, ci, în stil figurat, a da de o mare neplăcere. Podgoriile din localitate produc aproape 150 000 de vedre de vin anual, dar în Tîrgul Ocna nu se găsește vin vechi. Motivele: crișmărițele sînt gătite, au ochi negri, în toate părțile auzi muzică de lăutari, vezi horă și veselie. Iar spre seară, cînd oamenii merg către casele lor, „vrînd să treacă puntea îngustă de pe Trotuș, adesea cad în el; dar fiindcă au și bețivii un Dumnezeu și fiindcă Trotușul e vechiul lor prieten, el îi primește în răcoroasele sale ape fără primejdie, îi îmbrățoșează și îi trimite acasă scăldați și desmețiți". Trotușul este un rîu de rasă, el nu înțelege alianța plebee cu apele unui rîu ca Vilcica. „Ea se repede să îmbrățoșeze pe mîndrul rîu — pe care îl curtenește de atîția ani fără nici o ispravă — însă el, disprețuindu-i cochetăriile, nu sufere ca cristalinele lui unde să se amestece cu apele sărate ale acestei bătrîne desfrînate, încît e o deșănțată privire a vedea cum apa tulbure a Vilcicăi curge prin Trotuș fără a se amesteca cu el".

Am spus însă în treacăt că ochiul scriitorului este solicitat într-o mare măsură de trăsăturile realității. Observația lui ridică adeseori în sfera artei aspectele cele mai crude ale acestei realități. Iată bunăoară înfățișarea Iașului bîntuit de holeră în 1848: „Toate curțile se pustiiră, toate magazinele se închiseră, toate porțile se încuiară. Dimineața te deșteptai într-o atmosferă groasă și grea pre care cu anevoie o resuflai. Peste zi, o căldură înăbușitoare, fără aer, fără vînt. Seara, dacă aveai curajul să ieși din camară-ți și să ieși pe uliță, nu videai decît bolnavi și murinzi pe prispele caselor, pe petrele trotuarelor, pe pavaua ulițelor; nu întîlneai decît care cu morți, pe care îi duceau să-i arunce pe malul unui șanț, unde așteptau zile întregi pînă le venea rîndul să-i îngroape puținii ciocîi care n-apucaseră încă a muri. Putoarea leșurilor putrezinde te ameța. Într-un cuvînt, orașul tot era numai un mare mormînt." Tabloul întunecat schițat în rîndurile acestea nu tolerează scriito-

rului obișnuitul acompaniament istoric. El se consumă în întregime în aceeași cheie sumbră. Scriitorul a trăit momentele acestea și scrisoarea lui, compusă sub impresia imediată a faptelor, se resimte de groaza ce stăpînea sufletele. S-a spus despre Negruzzi că este un memorialist și că proza lui aduce tehnica literară a memorialului. Afirmația nu corespunde realității decît atunci cînd avem în vedere o anumită secțiune din opera scriitorului. Un memorialist, pe tema tratată în rîndurile reproduse, ne apare Ion Ghica în celebra descriere a ciumei lui Caragea. Dar Ghica era distanțat de faptele narate și fraza lui se putea echilibra în liniște, povestitorul avea timpul necesar să caute colorile cele mai pitorești pentru tabloul său, el avea liniștea sufletească necesară să raporteze și partea anecdotică și izbutea pe calea aceasta să înseninеze viziunea pe care o propunea cititorului său.

Adeseori scrisorile lui Negruzzi ne duc într-o lume aparte, ceva care se situează între schiță și anecdotă. *Un proces de la 1826*, *Statistica lupilor* și chiar *Proprietate păgubitoare* și *Istoria unei plăcinte* se fixează în această sferă. Negruzzi are talentul particular de a pune într-o lumină aparte cauzele mici ale marilor prefaceri; *Istoria unei plăcinte* este ilustrativă în serie. În fond, nu este vorba de una, ci de două plăcinte. Una, negustorită în același timp de un ienicer și de un tulimean duce la o măcelărie uriașă a celor două cete; cealaltă, cu aptitudini pacifice, izbutește să facă dintr-un boier oarecare un mare vornic prin calitățile sale excepționale pe care le apreciază Măria-Sa, mare cunoscător într-ale plăcintelor. Negruzzi înțelege că motivarea faptului nu se poate realiza decît în caracterul celui care distribuie demnitățile și portretul pe care el îl face domnitorului fanariot este într-adevăr adecvat situației, care cerea adîncirea accentului descriptiv pînă la caricatură: „Caimac, gugoașe, alivenci, iaurt, sarailii, baclavale, plăcinte, învîrtite ș.c.l. se îngropau în stomahul lui ca într-un abis fără fund. În toată dimineața, pînă a nu se face divan, trata cu boierii săi despre felul plăcintelor ce trebuia să aibă la masă".

Nu voi face decît să amintesc cunoscuta scrisoare despre Daniil Scavinschi, în care portretul scriitorului este pictat cu o artă ce depășește cu mult competența cu care sînt analizate scrierile lui; voi aminti de asemenea în treacăt scrisoarea intitulată *Calipso*, în care ne este înfățișată o tînără curtezană greacă refugiată la Chișinău, iubită de Pușkin — este eroina

din cunoscuta poemă a acestuia *Șalul negru* — și moartă după aceea la mănăstirea Neamțu, unde vieţuise cîtăva vreme în straie bărbăteşti; ai zice, un reflex din legenda celebrului cavaler-femeie din teatrul timpului. Voi aminti de asemenea *Catacombele mănăstirii Neamțul,* care a fost de curînd invocată cu scopul de a explica un anumit pasaj — aşezarea capetelor boierilor tăiaţi — în nuvela *Alexandru Lăpușneanu* și de a stabili o legătură oarecare cu legenda *De los Infantes de Lara* din *Cronica general* spaniolă. Voi nota de asemenea scrisoarea *Păcală și Tîndală* care aduce o colecţie de proverbe în genul *Poveștii vorbii* a lui Anton Pann, a cărei organizare se face după mecanica asociaţiilor externe, în lumea formelor și sonorităţilor[9]. Şi într-o notare fugară voi prinde și pe *Luminărică,* portretul cerșetorului a cărui viaţă este o lungă înșiruire de binefaceri.

Mai îndelung mă voi opri numai asupra cunoscutelor naraţiuni *Reţetă* și *Fiziologia provincialului.* Amîndouă fac parte din același gen, cunoscutele fiziologii cu care ne-am întîlnit încă de mai înainte[10]. Fiziologiile acestea fuseseră lansate în literatura franceză de un colaborator al ziarului *Charivari,* Louis Huart, și ajunseseră în scurt timp la o popularitate surprinzătoare. Cheia succesului era dată de prezentarea caricaturală a personajului, caracteristic întregii categorii din care făcea parte. S-a scris astfel o fiziologie a provincialului la Paris, a parizianului în provincie, a portăresei etc. Balzac a scris o *Fiziologie a căsătoriei (Physiologie du mariage),* iar Edmond Texier, un ziarist prieten românilor, publică o *Fiziologie a poetului.* Fiziologia căsătoriei o găsim prezentă la fiecare pas în scrierile literare române din a doua jumătate a secolului trecut, iar *Fiziologia poetului,* publicată sub pseudonimul Sylvius este tradusă, după cum am văzut, de Heliade Rădulescu. Nu numai Heliade avea preocupări de felul acesta, însă, în literatura română. Kogălniceanu publică în *Almanah de petrecere și învăţătură* din 1844 *Filologia provincialului la Iași* și, după modelul său, Dimitrie Rallet reia tema: *Provincialii și ieșenii* apare în *Propășirea* nr. 9 și 10, cu mărturisirea că porneşte de la scrierea lui Kogălniceanu. Tot o fiziologie este și *Amorezii și interesaţii de îmbe sexele,* publicat în aceeași revistă și în care ni se dă portretul boiernașului de ţară, prezentat îndeosebi în felul său de a face curte, precum și articolul *Vînătoria,* ceea ce însemnează în primul rînd fiziologia vînătorului, a

adevăratului vînător ca și a celuia „der mit silbernen Kuglen schiesst" — adică a aceluia care vînează în piață, cu gloanțe de argint în formă de monedă, vînatul împușcat de alții.

Popularitatea extraordinară a genului în literatura română se explică prin faptul că el permitea prinderea realității locale. Personajele batjocorite aiurea își aveau corespondentele în viața Principatelor. Erau diferențe, evident, și este un merit al tuturor scriitorilor amintiți că au știut să prindă atmosfera românească în care se agitau eroii lor. Problema izvoarelor nu mai are aici rolul de a sublinia dependințe literare, ci pe acela de a arăta cum, pornind de la date comune, scriitorii români ancorează în tipologii locale.

În această ordine, Negruzzi anticipează: *Rețetă* datează din 1839, iar *Fiziologia provincialului* din 1840. *Rețetă* ar fi mai greu de explicat sub raportul izvoarelor din care derivă. Apropiată, în ediția Ghiacioiu, de o întîmplare similară din viața lui Franklin, tema poate fi regăsită și în Balzac sau într-un scriitor minor de limbă franceză stabilit în Moldova și colaborator la foile de acolo, Camille de Barozzi, care publică, în urma lui Negruzzi, un fragment atît de asemănător *Rețetei*, încît ar putea fi o simplă traducere a operei scriitorului român, dar ar putea dovedi, în egală măsură, existența unui prototip comun din care să descindă ambele scrieri cu aceeași fidelitate.

Dacă în cazul acesta constatările noastre se încheie sub semnul întrebării, *Fiziologia provincialului* își indică prin însuși titlul său izvorul: *La physiologie du provincial à Paris*, a lui Pierre Durand, aceeași pe care avea s-o imite și Kogălniceanu. În cazul lui Negruzzi, avem de-a face cu o adaptare desăvîrșită la situația din Moldova. Provincialul lui este un provincial al Orientului, care ajunge la Iași încotoșmănat în șubă de urs, cu arnăut în coada droștii, însărcinat să poarte ciubucul încălăfat și luleaua ferecată cu argint. Cum ajunge în Capitală, intră în celebrul magazin al lui Miculi și își cumpără ochelari sau lornetă „cu care se uită seara obrăznicește prin toate lojele teatrului". La teatru s-a jucat, criticabil după părerea lui, comedia lui Vodevil, care este foarte „ghizdavă și nostimă". Cum te întîlnește îți spune „că vine de la moșul logofătul A, unde a găsit pre moșul logofătul B, cu care a să prînzească la moșul logofătul C, și nu știe ce să mai facă, căci e poftit și de ceilalți ai săi moși logofeți și vornici ca să le facă cinste a petrece cu dînșii". Și, ajuns acasă, nobletea ținutului se adună

la el ca să ascule minunăţiile văzute în Capitală; bal la Curte, dame care îl invită la dans, sala pardosită cu oglinzi, pereţi de porţelan, uşi de cristal, mobile de chihlimbar. Tabloul lui Negruzzi este lucrat în trăsături rapide de penel; dar oricît de sumare ar fi datele pe care el se construieşte, scriitorul român izbuteşte să prindă unele note caracteristice mediului şi, prin ataşarea lui la această temă, să pună în lumină înclinarea sa de a recepţiona realitatea sub unele din aspectele ei cele mai puţin favorabile şi de a exagera aceste aspecte pînă la dimensiunile caricaturii.

Spre a încheia seria observaţiilor pe care ni le prilejuiesc scrisorile, voi nota că ele trădează un anumit interes şi pentru limba română, ca şi pentru literatura română. Am amintit în treacăt unele preocupări ale sale în legătură cu neologismele, cu slavonismele etc. Voi mai nota şi că el este unul dintre cei care încearcă explicarea etimologică a cuvîntului *Moldova*, care ar fi descendent din *Mollis Davia*, Dacia cea moale. Şi istoria literară poate culege unele modeste date din opera sa: nu numai interesul pentru Daniil Scavinschi, a cărui poezie o analizează cu instrumentele simple ale timpului, dar şi în alte direcţii întîlnim numele său; şi Negruzzi ne dă satisfacţia să vedem într-însul un admirator al poeziei lui Dosoftei şi un critic al lui Iancu Văcărescu, ceea ce pentru anul 1844, de cînd datează judecata, înseamnează şi bun-simţ şi îndrăzneală.

În stilul scrisorilor din *Negru pe alb* este concepută şi schiţa *Au mai păţit-o şi alţii*, al cărei personaj, Andronache Zimbolici, este imaginea nehotărîrii însăşi. Într-o adunare de bărbaţi însuraţi, invitaţi la postelnicul Zimbolici, fiecare dintre ei îşi laudă soţia şi condamnă atît de categoric timpul cît n-au fost însuraţi, încît cineva ar putea vedea în aceasta, nu atît o hotărîtă atitudine, cît mai cu seamă regrete. Zefiriţa unuia este neîntrecută în arta de a primi societatea; Natalia celuilalt este o muzicantă desăvîrşită: toată casa e plină de Beethoven, Haydn, Paganini, allegro vivace, andante grazioso, adagio sostenuto. Adalgiţa, soţia celui de al treilea, este păgînă ca Lord Byron, poetă ca George Sand şi face versuri ca Victor Hugo în *Vînătoarea burgravului:*

Cuprinsă de un trist necaz
Az,
Priveam amurgu-ntunecat.
Cat,

Şi văd că dintr-un nour des
Es,
Mulţime de draci fioroşi,
Roşi.
Toţi se pun împregiurul meu!
Eu,
Ce-o să ştiu face de acum?
Cum,
De-aici să pot al meu să scap
Cap!

Şi confesiunea culminează cu o mărturisire de o impresionantă sinceritate şi cu sublinierea unei scene de viaţă familială, în care doamna e literată şi domnul se miră cum i-a făcut cinstea să-l ia de bărbat. Nimic din toate acestea la soţia postelnicului, Agapiţa: ea nu este nici Staël, nici Sontag, nici Taglioni; ea este ceară moale, pui nevinovat de turturea, care nu ştie decît să-l iubească pe el, să-şi îngrijească florile şi să citească pe *Émile* al lui Rousseau. Şi, pentru că nu ştie că sînt acolo, spune postelnicul, ea şade în verandă îngrijind florile; acolo poate fi văzută de prieteni în ocupaţiile ei gospodăreşti. Şi Zimbolici îi conduce pe aceştia, trage o perdea de la verandă, şi toţi au prilejul să vadă pe tînăra postelniceasă „într-un larg capot alb, cu părul lăsat pe spate, lăsată pe o sofa, cu capul răzămat pe umărul unui frumos tînăr ce o ţinea strîns îmbrăţoşată".

Şi în timp ce prietenii merg îngrijoraţi acasă, întrebîndu-se fiecare dacă Zefiriţa, Nataliţa şi Adalgiţa nu expun unei aventuri asemănătoare capotul lor alb, Zimbolici, înarmat cu un pistol, ajunge la filozofica încheiere: „au mai păţit-o şi alţii". Concurîndu-l în înţelepciune, Agapiţa, despărţită de el. ajunge la convingerea că păcatul e dulce şi că are timp să se pocăiască. „De aceea nici voi a înlocui pe postelnicul, deşi mulţi aspiranţi la zestrea sa îi făgăduiau că au ochi şi nu vor vedea, urechi şi nu vor auzi."

Amintesc numai *O alergare de cai*, o naraţiune complexă, cu fapte diferite, toate în legătură cu iubirea. Naraţiunea este întretăiată spre a pune în lumină egală lipsa de statornicie a unor bărbaţi şi a unor femei.

În aceste poveşti se cuprind şi toate datele din care este alcătuită nuvela *Zoe*. Încercînd din plin durerile dragostei, Zoe

vrea să ucidă pe primul iubit, care a părăsit-o, și se ucide în camera celui de al doilea, care de asemena o părăsea. Negruzzi aduce în scenă, în *Zoe*, o ființă care prin propria voință devine o victimă a societății. Motoul din Victor Hugo, „*Oh, n'insultez jamais une femme qui tombe*", este ilustrativ pentru concepția scriitorului, care nu se arată preocupat să dea o motivare mai adîncă nenorocirii, ci rămîne în sfera sentimentelor umanitare. Mama moartă, tatăl mort, Zoe lasă moșia părintească fraților și se stabilește foarte tînără, la Iași, cu bătrîna ei doică. Social, așadar, ea este totuși definită involuntar de scriitor, negativ: ea este îndrumată spre viața de hetairă dar, alterîndu-și structura prin rezerve de ordin moral, ea nu-și realizează destinul, ci sucombă luptînd între două tendințe contrarii ce și-o dispută cu egală tărie. Zoe este astfel un dublet al Olgăi din *O alergare de cai*, cu accentuarea poziției sociale de curtezană.

Lipsită de unitate în construcția sufletească a personajului, nuvela aduce aceleași impurități și în domeniul tehnicii literare[11]. Sub anumite raporturi, ea precede opera lui Filimon, însă Negruzzi este și mai romanesc decît autorul *Ciocoilor*. Filimon făcea să se întîlnească niște cortegii funebre; la Negruzzi, în timp ce alaiul domnesc trece pe stradă, cei doi foști iubiți ai Zoei, care fac parte din alai, sînt întîlniți de un car cu boi în care, acoperit cu o rogojină, zace cadavrul femeii. Situații forțate, dar forțate în nota melodramatică apreciată de contemporani. Și aici ne întîmpină însă unele note de stil realist, în care scriitorul se mișcă cu mai multă siguranță. Iată spre pildă cum este prezentat unul dintre personajele care-și poartă eleganța și prostia prin Iașul anului 1827, distrus de incendiu și bîntuit de hoți și asasini: „Nici un pedestru nu era pe uliță afară de fanaragiii care striga regulat *raita;* pentru că, la 1827, septembrie, nimeni nu s-ar fi riscat a merge pe jos singur pe uliți după ce înnopta. Pojarul de la 20 iulie prefăcuse în cenușă mai mult de jumătate a orașului Iașii, și fanaragiii, masalagiii, potlogarii de care gemea orașul, șăzînd ascunși pintre rîsipuri, pîndeau pe nesocotitul pedestru care zăbovise a se întoarce acasă, și adeseori el perdea împreună cu punga și viața sau cel puțin sănătatea. În zadar îmblau streji de arnăuți și de simeni; nu puteau stîrpi aceste înrăutățiri, nici descoperi bandele vagabonzilor.

O caleașcă trecu în fuga cailor pe ulița mare, apucă ulița

Sf. Ilie, și făcînd în stînga, luă la deal pe lîngă zidul Sf. Spiridon, și tot suindu-se pînă-n mahalaua Sărăriei, stătu la portița unei căsuți cu două ferestre cu perdele verzi. Din trăsură se coborî un tînăr elegant coconaș, a cărui costum era după moda curții. El purta un antereu de suvaia alb, era încins cu un șal roșu cu flori, din care o poală i se slobozea pe coapsa stîngă, iar capetile, alcătuind un fiong dinainte, cădeau apoi peste papucii lui cei galbeni. Pe sub giubeaua de pambriu albastru, blănită cu samur, purta una dintr-acele scurte cataveici, numite *fermenele*, broderia căria, cu fir și tertel, îi acoperea tot peptul. În cap avea un șlic de o circonferență cel puțin de șapte palme".

Opera străbătută pînă acum ne face să constatăm o atitudine impură la scriitorul moldovean: romantismul și romanescul se întîlnește cu realismul, adeseori de cea mai bună calitate.

În procesul de purificare a atitudinii, nuvela istorică reprezintă un punct mai înaintat însă. Scriitorul se dovedește mai stăpîn pe procedee și izbutește — lucru esențial — să gîndească unitar personajele. Meritul de căpetenie al lui Negruzzi trebuie căutat în domeniul creațiunii epice: cu o singură trăsătură, el creează un gen literar și pune bazele unui curent literar; genul este nuvela, iar curentul este cel realist. Nuvela istorică nu avea o existență în literatura română; ea a luat naștere abia în epoca în care romantismul saturase de istorism literatura română și, atunci, nuvela cu subiect istoric a fost o modă larg cultivată. La Negruzzi nu avem de a face însă numai cu o modă, căci, la el, genul corespundea și unei trăsături temperamentale.

Nu ne vom opri asupra nuvelei intitulată *Regele Poloniei și domnul Moldovei,* simplu fragment de cronică, păstrîndu-și intact cordonul ce-l alimenta din Letopisețul lui Nicolae Costin și din *Histoire du Charles XII* a lui Voltaire, nici asupra nuvelei *Sobieski și românii,* deși narațiunea mai accidentată da prilej de schițare a caracterelor. Vom reține numai *Alexandru Lăpușneanu,* nuvela care a provocat o bogată floră de cercetări, preocupate toate să stabilească izvoarele scriitorului. Rînd pe rînd au fost trecuți în revistă *Cronica general,* Prosper Mérimée, Walter Scott[12]. Cum din alte pagini ale autorului acesta se arată preocupat de literatura lui Balzac sau George Sand, avem astfel indicații largi pentru arta sa literară, care

îmbină în opera amintită elemente de tehnică romantică și realistă. Nu vom urmări conținutul binecunoscut al operei, ci vom urmări doar o definire a ei, definire pe care o vom conduce numai pe liniile cele mai generale.

Introducerea și încheierea nuvelei trădează spiritul analistului, al cronicarului. Acțiunea umană desfășurată în nuvelă descinde din istorie și conduce la istorie, lăsîndu-se întreruptă din loc în loc de informația istorică împrumutată din cronicari. Aceasta nu numai pentru că opera era concepută în seria scenelor istorice din viața poporului român, ci și pentru că scriitorul nu și-a cucerit întreaga autonomie artistică. În concentrarea lui de date istorice, paragraful prim cade în afara fluxului epic al nuvelei, al cărei început real este marcat de introducerea în scenă a eroului principal: „Iacov Eraclid, poreclit Despotul, perise ucis de buzduganul lui Ștefan Tomșa, care acum cîrmuia țara, dar Alexandru Lăpușneanul, după înfrîngerea sa în două rînduri, de oștile Despotului, fugind la Constantinopol, izbutise a lua oști turcești și se înturna acum să izgonească pre răpitorul Tomșa și să-și ia scaunul, pre care nu l-ar fi perdut, de n-ar fi fost vîndut de boieri. Intrase în Moldova, întovărășit de șapte mii spahii și de vreo trei mii oaste de strînsură. Însă pe lîngă aceste, avea porunci împărătești către hanul tatarilor Nogai, ca să-i deie oricît ajutor de oaste va cere".

Dar, odată cu apariția lui Lăpușneanu, părăsim domeniul cronicii și intrăm în nuvelă: „Lăpușneanul mergea alăturea cu vornicul Bogdan, amîndoi călări pe armasari turcești și înarmați din cap pînă în picioare . . .".

În urmărirea cronologică și ascendentă a acțiunii, nuvela trădează viziunea istoricului dublat de scrutătorul sufletului omenesc. Dar opera prezintă un proces de filtrare a istoriei, a cărei complexitate scriitorul o disciplinează și o subordonează imperativului artistic de a crea personaje vii într-o atmosferă de viață umană. Faptul acesta nu însemnează însă că el nu sacrifică șablonului industrializat: era decent și se cerea chiar să se arate preocupat de coloarea locală, etnografică dar și istorică. De aceea, autorul insistă asupra obiceiurilor, a îmbrăcămintii, ajungînd pe calea acesta la o definiție globală a omului prin epocă. De aici însă pînă la crearea personajului era de parcurs întregul proces de la general la particular, la individual, la individualizat.

Complexitatea istorică își găsește un corelat în complexita-

tea sufletească a personajelor, văzute unitar însă în cea mai mare parte a lor. Scriitorul privește în această complexitate și în felul acesta realizează tușa realistă a operei sale. Este drept, aspectul complex al sufletelor eroilor săi nu este analizat, ci mai degrabă sugerat; acesta e cazul domniței Ruxandra. Situația ei în societate e precizată în toate datele: fiică supusă de domnitor, miză maritală, anexă a unei coroane princiare, aceasta este, social, domnița Ruxandra. Îngrozită de cele ce i le spun soțiile celor uciși, ea are tăria să ceară soțului o purtare clementă; dar cînd Lăpușneanu îi arată capetele boierilor uciși, doamna leșină. Totuși, ea are curajul să toarne otravă în paharul soțului, cînd acesta îi cere să bea. Firea slabă din partea primă a nuvelei se dovedește acum total opusă; dar ca să ajungă aici, doamna trece printr-o dilemă dramatică, e pusă în situația de a opta între soț și fiu. Întreagă această luptă din sufletul blîndei doamne este abia indicată; gestul final deschide însă perspective largi asupra ei.

La fel ne apare Moțoc, omul a cărui gîndire nu progresează în linie dreaptă, ci se mișcă circular sau în zigzag. Om de încredere al lui Tomșa, el a rămas lîngă Lăpușneanu și în serviciul acestuia ca instrument al acțiunii criminale a domnitorului. El cumulează tuturor acestor trăsături și lașitatea și — fapt corelat acesteia — credința religioasă. Dramatismul nuvelei rezultă în mare parte din puterea cu care scriitorul a citit în sufletul lui și din situația în care l-a fixat: de la începutul acțiunii ai impresia că el nu este decît o pasăre de atracție în ghearele unui vultur și că sfîrșitul lui este hotărît fără milă și întîrziat și din oportunitate, dar și din sadism.

Este o riguroasă repartizare a funcțiilor în nuvelă: Stroici și Spancioc, cei doi boieri iubitori de țară a căror acțiune îi arată catehizați de programul naționalist al lui Kogălniceanu, simt un fel de mustrare pe care secolul lui Negruzzi o adresează secolului lui Lăpușneanu. Ei introduc în același timp un criteriu de apreciere diferit de cel al unghiului de umanitate, de general omenesc, la care invită structura nuvelei. Domnița Ruxandra, a cărei viață sufletească păstrează ceva difuz, îndeplinește în primul rînd funcțiunea unui element de decorațiune (de ea se leagă în cea mai mare măsură redarea colorii locale în elementele ei externe, descriptive); mai puțin se poate vorbi despre ea ca de un element indispensabil în incidentarea acțiunii — faptul că ea pune otravă în paharul cu apă al lui

Lăpușneanu, provocînd în felul acesta sfîrșitul, nu o arată absolut necesară acțiunii. Sfîrșitul ar fi fost același și fără intervenția ei, dar ea intervine în acțiune spre a se defini sufletește pe sine. Mai presus de orice însă, funcțiunea ei este de a stabili, în complexul acțiunii, o unitate de măsură: numai raportată la umanitatea ei putem înțelege marginile criminalității lui Lăpușneanu.

Personajele centrale rămîn însă Lăpușneanu și Moțoc, călăul și victima. Moțoc își adună apele sufletului pe două axe paralele: viclenia și lașitatea. În portretul lui este angajată și vocabula morală. Privit izolat, personajul se construiește din reticențe, din ceea ce francezii numesc „arrière pensée": pe Lăpușneanu vrea să-l convingă să nu vină în țară cu oaste străină, căci moldovenii îl vor apăra ei înșiși. Și dacă viața lui nu se poate desfășura în voie în acest registru, este din pricină că în fața-i se găsește o minte cu mult mai ascuțită decît a lui, domnitorul. De altfel această mreajă diplomatică este sfîșiată cu desăvîrșire de evaziunea lașă din clipa cînd presimte sfîrșitul.

Cheie de boltă, Lăpușneanu este supus unui minuțios examen, prezentat mai puțin ca un rezultat al introspecției și mai mult în formele active ale vieții sale. Scena primă, aceea a întîlnirii cu solii lui Tomșa, subliniază unicul scop al vieții sale: răzbunarea, dar subliniază și multiplele posibilități pe care spiritul său i le punea la dispoziție pentru atingerea acestui scop: simulînd („Știu că țara mă așteaptă cu bucurie", spune boierilor pe care-i știa dușmani hotărîți ai lui), hotărît („Mai degrabă își va întoarce Dunărea cursul îndărăpt"), furios (amenință pe Spancioc că-i sfărîmă măselele cu buzduganul), o furie maladică ce duce la rîs. Jocul violent al fizionomiei oglindește viața sufletească. Lăpușneanu apără pe țărani nu din iubire sau convingere, ci din ură față de boieri. Dar mai presus de toate, el este un cunoscător al sufletelor cu multe cotituri; el înțelege pe dată planurile lui Moțoc și i le divulgă cu brutalitate; este totuși incapabil să priceapă feminitatea din sufletul doamnei Ruxandra și îl miră sincer spaima ei în fața movilei de capete tăiate. Acest fapt îl definește mai îndeaproape pe Lăpușneanu. El este făcut pentru scenele tari, pentru voințe dîrze pe care să le poată înfrînge și sfărîma. Și pe linia aceasta se menține pînă la capătul povestirii, cînd, aproape de moarte, cere și apoi respinge călugărirea și amenință cu moartea pe toți cei din jurul său. Marea artă a scriitorului

a fost că a știut să dea acestei naturi sîngeroase un sfîrșit pe măsura ei.

Nu voi nota decît fugar procedeele tehnice ale scriitorului[13]. Narațiunea precipitată dă impresia de ceva care îngrijorează de la început. Dialogul are el însuși scînteieri și stridențe de ciocniri de săbii și duce adesea la formule clasice: „să fac din ciolanele lui surle și din pielea lui căptușeală dobelor mele"; „Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreau"; „Proști dar mulți" etc. În același ritm precipitat se desfășoară și acțiunea, care înaintează larg și sigur către puncte bine precizate.

Nuvela aduce o limbă adecvată total subiectului: viguroasă, ea se caracterizează prin forme literare sigure. Dialogul duce, adesea, spuneam, la formule clasice. Verbul devine astfel un corelat al concepției realiste. Nu ironia romantică, ci tragismul clocotește în marginile expresiei.

Aruncînd o privire generală asupra activității și operei scriitorului ce ne-a preocupat, descoperim o activitate bogată, dar închinată, în cea mai mare parte a ei, traducerilor. Mai puțin importante rămîn traducerile pentru teatru, importante sînt însă traducerile din Victor Hugo — mai cu seamă baladele acestuia —, precum și acelea din Thomas Moore, Antioh Cantemir și Pușkin. Remarcabile sînt schițele sale de moravuri, care pun în lumină unele dintre calitățile sale esențiale: umorul, ironia, pe de o parte; viziunea realistă pe de altă parte. Creator al nuvelei, Negruzzi se remarcă, într-o largă măsură, ca unul dintre creatorii prozei române. Prin nuvele și prin scrisorile sale, el se definește ca un inițiator al curentului realist în literatura română modernă și ca unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai lui în această literatură. Opera sa contribuie esențial la stabilirea limbii literare unitare, acea limbă care izvora din principiile sănătoase ale *Gramaticii* din 1828, pe care el o discutase cu Heliade în scrisori și pe care o trecea lui Kogălniceanu și colaboratorilor lui.

Toate acestea ne arată că Negruzzi este mai puțin decît se crede un secund al lui Kogălniceanu. Acela care scria literatură istorică înainte de programul *Daciei literare* este un scriitor cu o funcțiune proprie bine definită, este prima întrupare artistică superioară a năzuinței către unitate spirituală a poporului român, un termen mediu al acestei spiritualități și, ceea ce face din el un spirit actual, un scriitor care aduce o viziune realistă a lumii și un stil în acord cu această viziune.

NOTE ŞI BIBLIOGRAFIE

[1] Anul naşterii este, probabil, 1808 — dată confirmată şi de o autobiografie inedită a lui Negruzzi, publicată şi comentată de P. Cornea în *Limbă şi literatură*, XXI, 1969 (*O autobiografie necunoscută a lui Costache Negruzzi*), recenzată de Ş. Cioculescu, *Costache Negruzzi după o autobiografie necunoscută*, în *România literară*, 1970, nr. 6 (sau în *Itinerar critic*).

Date biografice în [Theodor Alexi], *C. Negruzzi*, în *Albina Carpaţilor*, ian. 1878; C. Sion, *Arhondologia Moldovei*, ed. cit., p. 186—188; G. Sion, *Suvenire contimpurane*, Buc., 1885; G. Bogdan-Duică, *Două capitole dintr-o biografie a lui Constantin Negruzzi*, în *Convorbiri literare* XXXV, 1 oct. 1901; I. Grămadă, *C. Negruzzi şi M. Kogălniceanu. (Contribuţii la biografiile lor)*, în *Ibid.*, XLII, p. 257—260; Aurel Leon, *Costache Negruzzi*, în *Cronica*, III (1868), nr. 34; *Documente* publicate de Gh. Ungureanu, D. Ivănescu, V. Isac (pe lîngă o serie de documente şi acte oficiale, cuprinde şi o extrem de savuroasă scrisoare a lui Manolachi Negruţ către Dinu Negruţ, scrisoare ce pare a dovedi că incisivitatea ironică a privirii şi expresia concisă, dar cu mari capacităţi de sugestie, sînt calităţi ce intră în zestrea intelectuală a familiei).

Corespondenţă Negruzzi: A. D. Xenopol, *O corespondenţă literară între I. Eliade şi C. Negruzzi*, în *Convorbiri literare*, VI, august 1872; *O scrisoare a lui C. Negruzzi către G. Asachi*, în *Uricariul*, VIII, 1886; G. I. Lahovari, *O scrisoare uitată a lui C. Negruzzi*, în *Convorbiri literare*, 1891, p. 922—927; C. Em. Krupenski, *Patru scrisori ale lui Constantin Negruzzi către Ion Ionescu (de la Brad) din 1895*, în *Ibid.*, 1901, p. 608; E. Lovinescu, *Scrisori inedite ale lui Costache Negruzzi* (către Bariţ), în *Ibid.*, 1913, nr. 1; I. C. Filitti, *Două scrisori de la C. Negruzzi*, în *Ibid.*, 1923, p. 93—96; I. E. Torouţiu, *Studii şi documente literare*, vol. II; Aug. Z. N. Pop, *Cîteva contribuţii documentare la opera şi biografia lui Costache Ne-*

gruzzi, în *Limbă și literatură*, XXI, 1969 (două scrisori către Kogălniceanu).

Ediții: *Scrierile lui...*, cu o introducere de V. Alecsandri, vol. I—III, Buc., 1872—1873; *Opere complete*, ed. Il. Chendi și E. Carcalechi, vol. I—III, Buc., 1905; *Poesii și teatru*, cu o introducere de C. Săndulescu, Buc., 1908; *Poezii, proză, scrisori*, ed. P. V. Haneș, vol. I—III, Buc., 1908 (BPT); *Traduceri în proză*, cu o introducere de Il. Chendi, Buc., 1908; *Opere necunoscute ale lui...*, cu o introducere de N. Iorga, Iași, 1918; *Novele*, Buc., 1922 („Cartea cea bună", colecție îngrijită de Sextil Pușcariu); *Negru pe alb*, Buc., 1922 („Cartea cea bună"); *Fragmente istorice*, cu o prefață de E. Lovinescu, Buc., 1928; *Poezii*, cu o notă introductivă de P. V. Haneș, Buc., 1929 (BPT); *Păcatele tinereților*, ediție comentată de V. Ghiacioiu, Craiova, 1937 („Clasicii români comentați"); *Opere alese*, vol. I—II, Buc., 1955 (BPT); *Păcatele tinereților și alte scrieri*, ediție L. Leonte, prefață N. I. Popa, Buc., 1959. *Cîrlanii* și *Muza de la Burdujăni* sînt incluse în antologia *Primii noștri dramaturgi*, Buc., 1956. G. Călinescu (*Material documentar. Costache Negruzzi*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, I, 1952, nr. 1—4) publică două capitole din *Vînătorul cel bun sau meșteșugul de a nu-ți fi urît*. Integral, textul e publicat de P. Cornea și El. Piru în *Documente și manuscrise literare*, I, p. 209—261. În *Documente*, ed. cit., p. 179 și urm., se publică meditația în proză *Noaptea* și poemul eroicomic *Disterarea șlicului*. Cartea de bucate a lui Kogălniceanu și Negruzzi, *200 rețete cercate de bucate, prăjituri și alte trebi gospodărești*, reeditată de Dacia, Cluj, 1973, ediție Titus Moraru, prefață M. Zaciu, postfață G. Călinescu (cu ilustrațiile lui Florin Creangă).

Studii, articole, prezentări cu caracter general: T. Maiorescu, *C. Negruzzi* (necrolog), în *Convorbiri literare*, 1 sept. 1868; G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească*, Iași, 1909 (*Primul junimist: Costache Negruzzi*); N. Iorga, *Oameni care au fost*, Văleni, 1911; G. Călinescu, *Constantin Negruzzi*, în *Steaua*, 1958, nr. 7; N. I. Popa, *Ideile literare ale lui Costache Negruzzi*, în *Iașul literar*, 1958, nr. 9—10; *Limbă și literatură*, XXI, 1969 (număr omagial); D. Păcurariu, *Clasicismul românesc*; P. Cornea, *Originile romantismului românesc*.

[2] Gh. Bezviconi, S. Callimachi, *Pușkin în exil*, Buc., 1947.

[3] I. Lăzărescu, *Preocupări politice și sociale în opera lui C. Negruzzi*, în *Studii și cercetări științifice*, Iași, Filologie, 1959, nr. 1—2. P. Cornea, *C. Negruzzi, Montesquieu și ideologia aripii moldovenești a pașoptismului* (în *De la Alecsandrescu la Eminescu*), comentează broșura publicată de Negruzzi la Brașov, în 1846, *Elemente de dreptul politic dupre mai mulți autori de un filo-român* („un program antifeudal sub semnul

lui Montesquieu" situabil între luminismul boieresc generos al cărvunarului Tăutu — pe care-l depășește — și democratismul burghez al lui Kogălniceanu — pe care nu-l egalează —).

[4] G. Brâncuș, *Părerile lui Costache Negruzzi despre limbă*, în *Limba română*, 1956, nr. 4; Gh. Bulgăr, *Despre contribuția lui C. Negruzzi la dezvoltarea limbii noastre literare*, în *Limbă și literatură*, Buc., 1955.

[5] I. Negruzzi, *Începuturile literare ale lui Constantin Negruzzi*, Analele Acad. Rom., seria II, tom XXXII; Nestor Camariano, *Primele încercări literare ale lui Costache Negruzzi și prototipurile lor grecești*, Buc., 1935; G. Călinescu, *Marmontel și doamna de Genlis*; Id., *Cavalerul de Florian*,, Id., *Salomon Gessner*, în *Scriitori străini*, ed. cit.

[6] V. Ghiacioiu, *Identificarea originalelor unor „tălmăciri" ale lui Costache Negruzzi*, în *Revista istorică română*, V—VI, 1935—1936; I. Horia Rădulescu, *Scribe sur la scène roumaine*, ed. cit.

[7] N. Apostolescu, *L'influence des romantiques français* . . .; G. Bogdan-Duică, *Salomon Gessner în literatura românească*, în *Convorbiri literare*, XXXV (1911); Ramiro Ortiz, *Un'imitazione rumena di Ein Gemälde aus den Sundfluth*, în *Varia romanica*, Firenze, 1923; P. Grimm, *Traduceri și imitațiuni românești după literatura engleză*, în *Dacoromania*, III; Pentru răspîndirea operei lui Byron și Scott, v. I. Botez, *Influența lui Byron și Scott pe continent*, în *Aspecte din civilizația engleză*, Iași, 1912; Al. Duțu, *Primele contacte literare anglo-române*, în *Explorări în istoria literaturii române*, Buc., 1969; M. Anghelescu, *Note despre Costache Negruzzi și „Melodiile irlandeze" ale lui Thomas Moore*, în *Limbă și literatură*, XXI, 1969; N. I. Popa, *C. Negruzzi traducător*, în *Studii și cercetări științifice*, Filologie, Iași, 1957, nr. 2; C. D. Papastate, *C. Negruzzi traducător al baladelor lui V. Hugo*, în *Limbă și literatură* XXI, 1969; Const. Sava, *C. Negruzzi, traducător al lui Pușkin*, în *Ibid.*; E. Dvoicenco, *Pușkin în România*, în *Revista Fundațiilor*, 1937, nr. 5, 8, 10; (*Gelozie* ar fi o prelucrare după *La Maria* a lui Pușkin); P. Cornea, *Negruzzi, colonelul de Weiss și Millevoye*, în *Limbă și literatură*, XI, 1966 (demonstrează că *Gelozie* nu e o adaptare după Pușkin, ci adaptarea fidelă a poeziei lui Millevoye, *L'inquiétude*).

[8] Despre *Melancolie*, M. Anghelescu, *Preromantismul românesc*, p. 152, 167; El. Tacciu, *Mitologie romantică*, p. 92—98.

[9] I. C. Chițimia, *Contribuția lui C. Negruzzi în domeniul literaturii paremiologice*, în *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, Buc., 1971; Al. Bistrițeanu, *C. Negruzzi și creația populară*, în *Limbă și literatură*, VI, 1962; V. Adăscăliței, *C. Negruzzi și folclorul*, în *Ibid.*, XXI, 1969.

[10] Titus Moraru, *Fiziologia literară*, Cluj, 1972.

[11] O reconsiderare a construcției nuvelelor lui Negruzzi, în M. Papahagi, *C. Negruzzi sau despre rigoarea construcției*, în *Tribuna*, XIV (1970), nr. 42.

[12] Ramiro Ortiz, *Sull'influsso dello „Leyenda de los siete Infantes de Lara" su „Lucrèce Borgia" di Victor Hugo e su „Alexandru Lăpușneanu" di Costache Negruzzi*, în *Mélanges d'histoire littéraire et de littérature comparée offerts à Charles Drouhet*, Buc., 1940; Al. Iordan, *Izvoarele nuvelei „Alexandru Lăpușneanu"*, în *Viața românească*, 1940, nr. 8—9; G. Marinescu, *Nuvela în literatura română*, Buc., 1928; I. M. Rașcu, *C. Negruzzi: Nuvele istorice*, în *Alte opere din literatura română*, Buc., 1938; L. Rebreanu, *Centenarul nuvelei românești*, în *Amalgam*, Buc., 1943; Al. I. Ștefănescu, *Nuvela lui Costache Negruzzi: Alexandru Lăpușneanu*, în *Contemporanul*, 1948, nr. 92; Gr. Scorpan, *Realismul lui C. Negruzzi. Contradicțiile sociale oglindite în procesul de creație*, în *Iașul literar*, 1950, nr. 7; C. G. Ionescu, *Valoarea artistică a inspirației istorice în opera lui C. Negruzzi, cu privire specială asupra nuvelei „Alexandru Lăpușneanu"*, în *Limbă și literatură*, IV, 1960.

[13] D. Evolceanu, *Proza lui C. Negruzzi*, în *Omagiu lui Titus Maiorescu*, Buc., 1900; T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, Buc., 1941; Ion Dumitrescu, *Arta frazării în proza lui Costache Negruzzi*, în *Limbă și literatură*, VIII, 1964; Id., *Stilul lui C. Negruzzi*, în *Ibid.*, XXI, 1969.

SCRIITORII MOLDOVENI MINORI: RALETTI, CUCIUREANU, HRISOVERGHI, SĂULESCU

Unul dintre scriitorii care au cultivat mai mult genul fiziologiilor în literatura română este Dimitrie Raletti[1]. În *Propășirea* din 1844 el publică *Provincialii și ieșenii*, *Amorezii și interesații de îmbe sexele* și *Vînătoria*, toate prinzînd într-o atmosferă satirică trăsătura caracteristică a unui personaj reprezentativ.

Raletti nu este însă numai autorul unor lucrări de genul acesta, gen ușor în aparență, dar constituind un moment important în dezvoltarea spiritului satiric. Scrierile sale sînt puțin numeroase totuși, și ele sînt străbătute toate de același spirit, mușcător uneori, amuzat cele mai adeseori, care făcea pe un publicist străin să spună despre el că aduce un umor concentrat, mascat sub o bonomie lenește și rîzătoare. Raletti este unul din fabuliștii epocii. Din operele pe care el le-a dat în genul acesta și dintre care multe s-ar putea aminti, cele mai cunoscute sînt *Călușul* și *Cocostîrcul și ciocîrlanul*, cărora le-a dat o relativă putere de circulație colecția publicată de Petrini la Iași în 1868. Dintre toate fabulele sale mă voi raporta mai îndeaproape la *Delfinul și morunul*, publicată în relația de călătorie la Constantinopol. Ea pune în lumină participarea la progres a unora și retragerea altora din fața a tot ce însemnează înaintare:

Delfinul ce pe mare prea bucuros sălta,
Progresul și vaporul odată saluta.
La ruga Sulinalei dorind și el să știe
Cine-n fundul apei putea să mai fie,
Dădu peste Morunul cel trîndav, tupilat
Între stricate ancori și-n gloduri împlîntat.

— Ce nu ieși la lumină, îi zice, măi Moroane?
De ce tu de unire, de lume fugi, sărmane?
Te-ascunzi să nu te vadă, ca cel plin de păcate
Și nu vii să te cureți în unde luminate?
— De cînd vuiesc vapoare
Și Dunărea-mpresoară,
De cînd străine limbe
La noi vin să se plimbe,
Eu nu pot opri răul, nici ţerei folosi
Și-s hotărît de-acuma retras a mă dosi.
Așa zicea Moronul, crezînd că a zis tot,
Cum zice și boierul cel singur patriot:
De tinerit departe,
El fuge de progres.
Nu are vr'o dreptate,
Dar are interes.

Pe aceeași linie se plasează și cele *101 maxime și întrebări* ale sale, din care unele au fost publicate în *România literară*. Ironia și jocul de cuvinte concurează în aceste maxime, dintre care unele și-au păstrat savoarea: „De ce cuvîntul e la noi atît de ușor și însemnează atît de puţin? — Pentru că-i cu vînt". „Care lucru te poate și îngrășa și slăbi? — Postul". „Nobil este a dormi cît de mult, a mînca cît de tîrziu, a ceti cît de puţin, a cheltui bani cît de străini, și a plăti cît mai scump și cît mai tîrziu". „Ce deosebire este între un croitor și un cenzor ignorant? — Croitorul taie ce-i rău și cenzorul ce-i bun".

Cu mult mai importantă este însă relaţia sa de călătorie la Constantinopol, intitulată *Suvenire și impresii de călătorie în România, Bulgaria, Constantinopol* și publicată în 1858. Raletti călătorea la Constantinopol în vederea tratativelor referitoare la mănăstirile închinate, dar cartea lui, care aduce și mărturii în legătură cu această chestiune, este opera unui om care știe să rîdă, să judece, să critice spiritual și să ironizeze ceea ce într-adevăr merită ironia. Iubirea lui pentru lucrurile românești nu-l împiedică să vadă și să pună în lumină părţile negative din firea românului. Îi plac muntenii, vorbește pe larg despre burghezia din acel principat, al cărei rol era să facă legătura între popor și nobilime, să conserve tradiţii naţionale și să conserve bunuri pămîntești. Dar în Bucureștiul

în care această burghezie păstra tradiții naționale, călătorul nu găsește o cameră la hotel: „tout est pris", i se spune la un hotel din orașul tradițiilor românești; un alt tradiționalist este tot atît de puțin în măsură să găzduiască pe călători: „Morgen haben wir Zimmer", lămurește el, de acord cu un al treilea: „Demain vous aurez de meilleurs chambres".

Dar în acest oraș, unde tradiția culturală a *Curierului* era încă foarte puternică, lumea închină la masă pentru prosperitatea țării, pentru unire și pentru înflorirea teatrului național, „școala cea mare a năravurilor". Mișcarea literară din București este vie, dar scriitorul moldovean își exprimă dorința ca ea să se facă cu respectul cît mai desăvîrșit al limbii poporului. Așa cum stau lucrurile atunci, el are impresia că locuitorii au scăpat de asuprirea boierească și au căzut sub aceea neolatină sau dăscălească.

Cea mai mare parte din operă este închinată însă studiului poporului turc, un studiu adîncit, dovedind cunoașterea reală a subiectului tratat. Călătoria se face în timpul războiului Crimeii și călătorul întîlnește la tot pasul armate franceze și engleze, ceea ce îi dă prilejul să întreprindă o analiză comparată a psihologiei popoarelor respective. Aspectul țării, aspectul Constantinopolului, felul de viață al populației, credințe, obiceiuri, extrase din scriitorii turci și reproduceri din proverbele turcești, totul poate fi întîlnit în opera scriitorului moldovean, care are un ochi deschis asupra lucrurilor înconjurătoare, dar care adeseori se arată ispitit de erudiția istorică și filologică, o erudiție improvizată ce constituie mai degrabă un balast în opera sa.

Voi aminti în cele din urmă faptul că scriitorul a luat atitudine în problemele de limbă și într-o scriere specială, un studiu publicat în *România literară* sub titlul *Limba noastră*. În linii mari, Raletti împărtășește în această ordine ideile lui Alecu Russo: el luptă împotriva curentului latinist, este pentru menținerea cuvintelor încetățenite în limbă, indiferent de originea lor, și admite pentru terminologia tehnică și științifică unele împrumuturi, dar numai în limita necesităților reale de a numi cu un termen propriu o idee nouă. Nesatisfăcut de faptul că a spus lucrul acesta în proză, îl reia în versuri în felul următor:

Fraților români cu toții s-avem dorință și lege
În simțire și în limbă în sfîrșit a ne-nțelege;
Împrumuturi se pot face la nevoia unei limbe,
Dar acele să nu cate în latină să o schimbe;
Cînd este cuvîntul „lucru", să nu zicem „op" deoparte,
Și să nu ținem pe alta „ciunele" prea trăgănate.
Să nu zicem „bella dona" unei dame frumușele,
Căci am face dintr-un balsam otravă și zile rele.
Să retezăm puțin capul verbului „apprețuesc".
Să nu facem pe „accuma" sudit cesaro-crăesc.
. . . . . .
. . . . . .
Nația vrem să rămiie, însă nu ca o naciune
Ca nu doar să se lovească oarecum de mortăciune;
De nu vom comprinde multe, toate le vom înțelege,
Și la vorba cea curată limbile să nu se lege.
Cugetarea să lucreze nu cuvinte a produce.
Ci idei, pe care lesne tot românul să le-apuce.
A strămoșilor dar limbă să n-o alungi de la tine.
Iar a științei cuvinte le poți lua din latine.

Interesantă este evoluția unui poet minor din prima jumătate a secolului trecut din Moldova, M. Cuciureanu[2]. S-a născut în 1819 și a murit tînăr, în 1844. Era prieten cu Vasile Alecsandri și cu Alecu Russo. Primele studii le-a făcut în familie, cu un profesor francez, iar după aceea a mers la Buda, unde a studiat sub directiva spirituală a doctorului Paul Vasici. De la Buda trece la Cernăuți și în cele din urmă se îndreptează către Germania. Se întoarce însă îndată în țară, adus de boala tatălui său, care și muri la scurt timp după aceea.

În 1837, anul cînd se îndreaptă către Germania, Cuciureanu făcea să apară la București, în tipografia lui Heliade, o plachetă de versuri intitulată *Poetice cercări ale unui anonim*. Ediția a doua apare în 1839, iar în anul următor publică o nouă colecție, intitulată *Poezii*. Atît *Poeziile* din 1840 cît și ediția din 1839 a *Poeticelor cercări* poartă numele autorului.

Colecția din 1837 se mișcă greu. Poetul, cunoscător al limbii germane și cunoscător al lui Schiller, se inspiră uneori din opera acestuia. Acesta este bunăoară cazul cu poezia *Bucuria*, pe care el o încheie în felul următor:

Șiler! Autor prealăudate,
De o lume închinate,
Iartă-mi îndrăzneala ce-am făcut
De-a ciunti productul tău,
Cîte după darul am putut
Laudă dau lui Dumnezeu!

Poetul este apoi atras de marile teme ale literaturii „Luminilor". El cîntă *Omul,* dar omul Moldovei, și anume acel om pe care-l vedea eliberat prin noua legiuire a Regulamentului Organic; el cîntă *Universul,* dar tema este contrară atmosferei raționaliste și învăluită într-o atmosferă religioasă; el adresează în cele din urmă avertismente conducătorilor de popoare, făcîndu-i să știe că trebuie să respecte legile și că ei nu sînt făcuți să ocîrmuiască în veci.

Ca și cele din 1837, *Poeticele cercări* din 1839 însemnează un titlu care nu corespunde decît în parte operei, care aduce într-adevăr unele „cercări", dar nu izbutește să fie și poetică. Și nu sînt cu mult mai presus nici celelalte poezii pe care literatura română le datorează lui Cuciureanu. În seria acestora, amintesc *Toamna,* poezie care se desfășoară în atmosfera lamartiniană și care se leagă uneori de opera poetului francez prin notarea aceluiași detaliu și prin utilizarea aceleiași vocabule.

Dedicată domnului Mihai Sturza, broșura din 1839 se deschide cu o lungă poezie, care ar trebui să fie odă, dar căreia nu i se poate stabili o justă clasificare, din pricina cenușiului ce o îmbracă de la un capăt la celălalt, intitulată *Academia Mihăileană.* Poetul arată întunericul în care căzuse Moldova și toate speranțele ce se legau de noua domnie a lui Sturza, întemeietorul învățămîntului superior la Iași. Izvorînd din împrejurări asemănătoare acelora din care luase naștere *Oda rîvnitoare* a lui Mumuleanu, poezia lui Cuciureanu nu are nici meritul de a frămînta vreuna din problemele culturii române a timpului, așa cum făcuse, înaintea lui, poetul din Muntenia. Aceeași atmosferă cenușie o aduce și *Rugăciunea de seară a unui păstor,* care trădează și contactul poetului cu poezia ușoară cu păstori și oițe, dar și năzuința de a se ridica la oda sacră. Și dacă în poezia de acest fel a lui Mumuleanu am putut surprinde influența lui Lamartine îmbinată cu aceea a Psalmistului, Cuciureanu ne dă putința să vedem

că reflexele poeziei religioase lamartiniene nu excludeau reflexele pastoralei în stilul lui Florian. Nici în poezia anotimpurilor poetul nu este mai norocos. *Primăvara* îi dă prilejul să-și consoleze lipsa de colori a paletei sale prin convingerea că nici „Șiler, Viland sau Ghete" n-ar fi în stare să prindă în versurile lor frumusețea primăverii la adevărata ei înălțime. Și nici *Către un prieten*, nici *Ucigașa de sine ș-a pruncilor ei*, care pare a deriva dintr-un model străin, nici *Anibal*, „Marșal cumplit și aspru", nu sînt în stare să scoată din lira poetului sunete mai puternice. Dar ultima treaptă o coboară poetul cu *Filomela* și, în ordinea poeziei patriotice, cu *Iubitelor umbre de la Războieni*. Și nu pentru valoarea ei poetică, ci pentru mărturii de altă natură voi aminti *Poetul*, în care autorul somează pe Pegas:

Pe Negruzzi ce-l primești
Și pe mine mă trîntești?

Sinceritate absolută, deci. Dar coroana poetică a lui Cuciureanu o constituie *O zi și o noapte de primăvară pe ruinele cetății Neamțu*. „Suflați răcoroși zefiri pe coarda lirei mele", își începe el meditația. Și zefirii suflă într-adevăr, pe lira poetului, pe care-l duc în lumea preromantică a ruinelor și pe a cărui liră fac să trăiască reflexe din *Primăvara amorului* a lui Iancu Văcărescu, din *O noapte pe ruinele Tîrgoviștei* a lui Heliade, din *Ruinele Tîrgoviștei* a lui Cîrlova și din *Adio. La Tîrgoviște* a lui Grigore Alexandrescu, — din tot ce poezia ruinelor dăduse mai de seamă pînă atunci literaturii române. Dar Cuciureanu nu se izolează în trecutul glorios din dispreț pentru prezent; dacă trecutul a fost strălucit, prezentul însuși nu este mai puțin demn de admirat: „din ceasul întronării sale", noul domnitor se îngrijise părintește de cărămizile ce se iroseau din zidurile cetății și pentru această faptă patriotică el capătă aplauzele tuturor umbrelor palmiriene ce aprinseseră inspirația poetului.

Ultima operă a lui Cuciureanu pe care voi aminti-o este *Piatra Corbului*, articol publicat în *Propășirea*. El a fost inspirat autorului de o călătorie făcută în munții Bicazului în tovărășia lui Vasile Alecsandri și Alecu Russo și ne face să vedem că scriitorul aducea unele însușiri de povestitor, pe

care zadarnic le-am căuta însă în versurile lui îmbîcsite și pline de pămînt.

Despre Hrisoverghi a scris Kogălniceanu un articol entuziast, apărut ca prefață la volumul lui de *Poezii*, publicat la Iași în 1843, iar Negruzzi o duioasă *Precuvîntare* la drama *Antoni*, tradusă de Hrisoverghi din Dumas și publicată la București în 1837[3]. Viața pasionată a lui a ispitit și pe alții și Ilarie Chendi i-a închinat unul din portretele sale literare. El avea să treacă cu vremea ca erou de roman și Th. Rășcanu a publicat la București, în 1943, un roman intitulat *Fermecătorul Hrisoverghi*.

Născut în 1811, poetul duce o viață plină de griji familiale, de procese, dar și de plăceri. Revoluția din 1821 îl obligă și pe el să se expatrieze la Chișinău și acolo își începe studiile de greacă veche. Întors în 1824, el continuă aceleași studii la Iași, iar curînd după aceea la pensionul francezului Monton și faptul acesta avea să fie hotărîtor pentru directiva spiritului său. Cucerit tot mai mult de literatura franceză, avea să încerce el însuși poezii care se resimt de influența scriitorilor admirați. Revelația talentului său poetic o avu Hrisoverghi în împrejurări puțin poetice: Kogălniceanu ne asigură că vederea măreață a munților Balcani „deșteaptă în el geniul poetic" și tot el ne lămurește că această priveliște măreață o are poetul cu prilejul unei călătorii la Adrianopol, unde mergea „pentru o speculație ce vroia să facă cu boi". Este drept. Negruzzi are o altă părere: sentimentele sale de iubire și prietenie, din care avea să izvorască poezia lui, au fost stimulate de influența romantismului. În afară de această călătorie la Adrianopol, Hrisoverghi întreprinde și altele, în căutarea sănătății sale șubrede. Tatăl lui murise tînăr, doi frați ai lui de asemenea; poetul însuși suferea de o boală ce „îl rodea înlăuntru", spune Negruzzi. Boala aceasta îl culcă la pat în 1836 și, după cum ne asigură Kogălniceanu, el nu se mai sculă decît la 9 martie 1837, pe la 4 ceasuri de dimineață. „ca să meargă la groapă".

Contemporanii lui Hrisoverghi erau ispitiți să vadă într-însul un fel de Chénier al românilor. Faptul acesta se explică și prin identitatea de destin a celor doi scriitori, dar și prin admirația pe care poetul român o avea față de cel francez. Dintr-însul traduce el *Lampa* și *Neera*, precum și frag-

mentul elegiac raportat de Negruzzi la sfîrșitul articolului său. În poezia lui Chénier, poezie de cea mai desăvîrșită factură clasică, respiră ceva diferit de poezia curentă franceză, se desfășoară sentimente de o puritate și de o naturalețe care au făcut pe mulți cercetători să vadă într-însa nu culminarea unei școli vechi, ci începutul unei școli literare noi. De aceea nu trebuie să ne mire afirmația că Hrisoverghi cultiva, asemenea lui Chénier, poezia romantică. De romantici se leagă și *Lacul*, cea dintîi tradusă din Victor Hugo, cea din urmă din Lamartine. Și, pentru că sîntem la capitolul traducerilor, voi aminti și traducerile sale din Schiller, *Nina* și *Tînărul la pîrîu*, precum și drama *Antoni*, tradusă din Al. Dumas.

Poezia originală a lui Hrisoverghi se desfășoară adeseori pe tema iubirii. *Ea* și *Unei viețe de păr* sînt poezii crescute umil în umbra ființei adorate, care, în cazul lui, era fiica poetului Dimache, Catinca Beldiman. Despre Catinca Beldiman s-a scris mult și variat. Era o femeie frumoasă și foarte deșteaptă, iubind poezia și nedisprețuind pe poeți. Și sînt biografi ai lui Hrisoverghi care afirmă că pricina reală a morții poetului a fost această femeie.

De mai multă atenție se impune să se bucure *Fragmente*, scurte notări în versuri ale unei idei fugare, adeseori mușcătoare, sau ale unei stări sufletești. Peste unele dintr-însele plutește ceva din filozofia horațiană, dar răsunetele sînt atît de îndepărtate încît numai cu greu pot fi identificate. Se pare că poetul fusese înzestrat cu un real spirit epigramatic; așa ne apare în cîteva *Fragmente*, cum sînt cele următoare, a căror înțelegere desăvîrșită n-o putem avea decît dacă ne gîndim la starea literaturii române de atunci:

De voiești să te iubească,
Pune-ți pe obraz o mască.

Sau:

Toți îți par că-s năitărăi.
Dar nu-i lucru de mirare;
Căci galbene îi par toate
Celui ce-are gălbenare.

Hrisoverghi a cultivat însă și oda, și venirea lui Mihail Sturza ca domnitor este întîmpinată de poet în versuri encomiastice. Dar lucrarea sa de căpetenie în această ordine — și

în întreaga sa operă literară — este oda dedicată hatmanului Balș și intitulată *Ruinelor cetății Neamțu*. Este cea dintîi lucrare publicată a sa și, pentru că în anumite împrejurări cronologia servește de scuză, este bine să reținem data: 1834. Ar fi greu să se afirme că poezia lui Hrisoverghi pornește de la un model străin, dar este cert că ea se integrează temei de largă circulație a ruinelor. Zidurile, care mai înainte erau o stavilă a năvălitorilor, ajung acum să fie cărate, cărămidă cu cărămidă, și să se transforme în palaturi pentru lăcomia semeață. Nimic reliefat din punct de vedere artistic în această poezie, în care poetul exprimă totuși iubirea lui curată și puternică pentru trecutul strălucit:

Vă iubesc, răsipuri sfinte, semn mărirei strămoșești,
Zid vechi ce, de p-al tău munte, încă patria-mi slăvești,
A căror înfățișare orișicui sameni a zice:
M-au părăsit cetățenii, m-au dărîmat cruda vreme.

Nici Cuciureanu, nici Hrisoverghi nu se arătau astfel de ajuns de înzestrați ca să dea temei expresia ei poetică. La această expresie ajunsese ea totuși în Muntenia cu Vasile Cîrlova și Grigore Alexandrescu. Și numai raportarea la poezia munteană a ruinelor ne dă justele proporții ale scriitorilor ce ne preocupă, proporții scăzute, dar care nu împiedicau pe Kogălniceanu să vadă într-însul un poet superior lui Asachi. Pentru că era înscris în constelația literară a timpului ca la înălțimea poetului să fie și criticul.

Cu totul diferită este lumea în care se mișcă doctul profesor ieșean George Săulescu[4]. Profesor de meserie, el desfășoară o activitate care impune prin varietate și prin suficiența eroică a ei. A studiat la Iași, la Chios și la Cernăuți, cunoștea bine limba populară română, avea temeinice cunoștințe de greacă veche și nouă, de germană și franceză, se mișca ușor în limba latină. Nesatisfăcut însă cu cît știa și autorizat de pregătirea sa în *„Studia filologhică în limbile moderne europinești"*, Săulescu pornește să construiască o nouă limbă, o limbă care trebuia să fie limba poporului român. Înainte de a semnala unele idei ale sale în ordinea aceasta, găsesc necesar să notez lucrările cele mai de seamă pe care le avem de la el: *Abecedarul românesc* din 1832 a cunoscut numeroase ediții și

prezintă calităţi particulare; în 1833 îi apare o *Gramatică românească* în două volume; în 1835 *Fabule în versuri;* preocupări istorice manifestă în *Hronologia şi istoria universală* din 1837 şi tot din 1837 datează *Descrierea cetăţii Caput Bovis;* în 1839 publică, în *Albina Românească, Observaţii gramaticeşti asupra limbii româneşti* şi tot aici îi apare, în 1851, articolul *Safo,* cu traduceri din poeziile saphice şi cu un pasaj referitor la Sapho din Byron, iar în 1839 o imitaţie după Christopulos, *Poetul şi Vinerea.* Tuturor acestora li se adaugă numeroase fabule şi poezii, publicate în *Albina românească* din 1840, 1841, 1842, 1844, precum şi două lucrări manuscrise, *Adunare de descîntece* şi *Tratatii poetice.*

Felul cum Săulescu înţelegea să se poarte cu limba română ne este indicat de contribuţia lui la crearea falsului cunoscut sub numele de *Cronica lui Huru.* Epoca lui era încă favorabilă acestor procedee reprobabile, care fuseseră larg practicate în literaturile europene din secolul al XVIII-lea, dar care nu erau cu totul rare nici în secolul al XIX-lea.

În limba reformată a lui Săulescu, gramatica se cheamă „sermonică" (de la latinescul *sermo),* fizica se numeşte „firică" (de la fire), iar metafizica „pestefirică", astronomia era „stellegie", iar Maica Domnului întîlnită în descîntece se numeşte uneori „vergură" — ceea ce ne întîmpină şi la alţi scriitori din secolul trecut —, iar alteori „Matrea Domnului", ceea ce, precît ştiu, nu ne întîmpină decît la el. Adăugînd la acestea derivate ca „găinină" sau „viţelină" (de găină, de viţel) vom înţelege sensul reformei lingvistice a lui Săulescu. De la înălţimea acestui sistem, profesorul ieşean putea vorbi despre scrierile ce nu respectau regulile propuse de el ca despre nişte „alcătuiri batjocorite", din care el se ruşina „a ţita pentru dovadă" măcar un singur fragment.

Dacă *Gramatica* se prezenta aşa, *Abecedarul* aducea preocupări cu mult mai variate: cunoştinţe elementare de scris-citit, cunoştinţe de astronomie, de educaţie — şi de educaţie în spirit latinist, toate îşi fac apariţia în cuprinsul acestei cărţi, care nu corespunde decît în parte titlului său.

Nu voi insista asupra tratatului său de istorie universală sau asupra lucrării sale de arheologie, nici asupra colecţiei de fabule, dintre care unele, cum este lunga şi obositoarea fabulă *Asinul,* culeg unele dintre cele mai triviale expresii existente în limba română. Săulescu este însă şi un traducător. El s-a

lăsat ispitit, ca mulți alți scriitori români ai timpului, de poezia saphică, pe care a redat-o în limba română într-o formă deosebit de greoaie, deși nu lipsită, pe alocuri, de calități. Iată spre pildă *Rugăciunea Sapfei către Vinerea, înamorată fiind de Faon:*

Lui Zefs iubită fiică, a lumei frumusețâ,
Nemuritoare Venus, mă rog nu tirani
Cu-amoruri amăginde a mele tinerețe!
Nu zino! c-oi muri!

Ce vino c-altă dată, cînd divo grațioasă
Lăsînd părinte, tronul și ceriul strălucit,
Suit-ai cu grăbire la vocea mea duioasă
în carul aurit.

Cînd mîndre păsărele cu aripi ca de vînt,
Prin haosul eteric fîlfînde des voioase
Te-aduseră în pripă din culmele steloase
aicea pre pămînt.

Cu-al tău surîs atuncia nemuritor mi-ai zis
Să-ți spun ce-amărăciune înspasmă pieptul meu,
La ce te chem, ce haru-ți spre vindecare vreu
în sufletu-mi aprins.

Ce foc te-nvăpăiază, amoriul cui dorești?
În plase ți l-oiu prinde, ce-njurie pățești?
Să-mi spui, o Sapfo, zis-ai! di fuge, se retrage
să știi ca să te roage.

Di nu primește daruri, el daruri îți va da.
Curînd duios iubi-te-a, dac-astăzi nu te va,
În urma-ți o s-alerge oftînd cu înfocare
cînd tu l-ai refuzare.

Divino, blem acuma resip-a mea-ngrijire!
Alin-a mea durere și-n pieptu-mi fă răcoare.
Tu pofta-mi împlinește și la a mea dorire
să-mi fii colluptătoare.

Amintesc în cele din urmă că Săulescu a fost preocupat și de probleme de teorie a literaturii. *Tratațiile* sale poetice mărturisesc preocupări de istoria poeziei și a literaturii, probleme legate de natura poeziei, de prozodie și de natura fabulei. Dintre scriitorii pe care se întemeiază amintesc pe Homer, Platon, Euripide, Boileau și chiar Béranger. El este de altfel traducătorul unor fragmente din Boileau și Homer, traducător căruia nu-i lipsește nici puterea de pătrundere a originalului, nici puterea de a reda acest original într-o limbă energică.

Scriitorul a fost preocupat și de probleme de folclor. Dar omul care nu se dă înapoi să fabrice documente întregi, nu ezită să falsifice și poezia populară. Iată un singur exemplu, desprins din *Foaie pentru minte* din 1847, nr. 4. Este vorba de cîteva versuri din cunoscuta colindă (el spune . colenda) *Florile dalbe*, pe care o crede moștenită de la romani:

Creștetu-i e orelat,
Florile dalbe.
Soare-raze luminat,
Florile dalbe.
De o piatră nestimată
Florile dalbe.
De pe fruntea-i coronată,
Florile dalbe.

Scriitorii minori pe care i-am amintit, și în special Raletti, Hrisoverghi și Cuciureanu, aduc o imagine ideologică și poetică difuză. În planul ideilor sociale ei sînt — Raletti în mod special — adepții unui progres conceput pe linia secolului al XVIII-lea. Dar, în total, ei rămîn nedefiniți poetic prea precis. Admiratori, unii din ei, ai unui poet clasic cu propensiuni romantice ca A. Chénier, atrași de tematica preromantică a ruinelor, ei participă în același timp la romantism și introduc în Moldova, prin Raletti, fabula saint-simoniană.

NOTE ŞI BIBLIOGRAFIE

[1] Fragmente din operele lui Raletti reproduse în antologia lui P. Cornea şi M. Zamfir, *Gîndirea românească în epoca paşoptistă*, vol. II, p. 309—319 *(Limba noastră)* şi în antologia lui G. Ivaşcu, *Reflector peste timp. Din istoria reportajului românesc*, /Buc./, 1964, p. 272—284 (din *Suvenire şi impresii de călătorie).*

Despre Raletti, Neofit Scriban, *Cuvînt la moartea lui D. Raletul*, în *Cuvinte bisericeşti compuse şi rostite la deosebite ocazii*, Buc., 1868; [V. Alecsandri], *Dimitrie Rallet*, în *Convorbiri literare*, XVI, 1882, nr. 9. *Suvenire de călătorie* e recenzată de Bariţ în Analele Acad. Rom. seria II, tom II, secţia I, 1881, p. 248. Maria Frunză, *Un scriitor moldovean de la 1848: Dimitrie Ralet*, în *Studii şi cercetări ştiinţifice*, Filologie, Iaşi, XII (1961), nr. 2; P. Cornea, *Dimitrie Rallet*, în *Gazeta literară*, 20 ian. 1966; Id., *Originile romantismului românesc*, p. 595—596; Mihai Zamfir, *Proza poetică românească...*, p. 124; Titus Moraru, *Fiziologia literară*, Cluj, 1972.

[2] O reeditare a lui Cuciureanu şi Hrisoverghi în Mumuleanu, Hrisoverghi, Cuciureanu, *Scrieri alese*, Buc., 1909. Despre el, A. R[usso], *Mihai Cuciureanu*, în *România literară*, 1855, p. 453; G. Sion, o notiţă în *Revista Carpaţilor*, 1861, p. 340; G. Călinescu, *Material documentar*, în *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, VIII, 1959, nr. 3—4; M. Anghelescu, *Preromantismul românesc;* P. Cornea, *Originile romantismului românesc*, p. 594—595.

[3] Asupra lui Hrisoverghi, prefaţa lui Kogălniceanu la *Poezii*, Iaşi, 1843; C. Negruzzi, *Precuvîntare* la *Antoni*, Buc., 1837; I. Negruzzi, *Alexandru Hrisoverghi*, în *Convorbiri literare*, VI (1872—73), p. 355; Ilarie Chendi, *Romanul unui poet*, în *Pagini de critică*, ed. V. Netea, Buc., 1969; M. Angelescu, *Op cit.;* P. Cornea, *Op. cit.* p. 588—589.

[4] Un referat al lui Asachi asupra *Gramaticii* lui Săulescu, publicat în *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, II, 1953, p. 201. Actele re-

feritoare la tipărirea descrierii „cetății Caput Bovis" și a unui dicționar, în *Documente*, ed. cit., p. 118—120. I. Dumbravă, *Din viața paharnicului Săulescu*, în *Arhiva societății științifice și literare din Iași*, VI, p. 108. Activitatea lui a fost discutată în ședința Academiei Române din 1 martie 1882 (Analele Acad. Rom., 1882, vol. I, p. 94). Asupra manuscriselor lui s-au prezentat mai multe rapoarte, printre care acela al lui Titu Maiorescu, *Mănunchiu din manuscrisele lui G. Săulescu*, în Analele Acad. Rom., seria II. tom VII, secția II. N. Frunză, *Cele dintîi cursuri de literatură română la Universitatea din Iași*, în *Analele științifice ale Universității Iași*, Științe sociale. Istorie-filologie, Secț. II, tom VIII, 1962; D. Păcurariu, *Clasicismul românesc*, p. 63—64.

MIHAIL KOGĂLNICEANU

Animatorul generației de scriitori care se ridică în Moldova în jurul anului 1840 a fost socotit Mihail Kogălniceanu. Supremația lui a fost recunoscută fățiș de unii, acceptată mai mult sau mai puțin bucuros de alții. Împotrivă-i s-au ridicat protestări și, fapt semnificativ, rezerve venite chiar din partea celor mai apropiați colaboratori ai săi, cum este Alecu Russo. Activitatea lui politică, dusă cu o stăruință și cu o consecvență admirabilă, a făcut ca mulți să fie admiratori fără rezerve ai săi, dar ea a făcut în același timp să se ridice în față-i adversari care nu au cruțat nimic ca să-l coboare în scara valorilor morale.

Biografia scriitorului se poate reface cu ușurință și de aceea majoritatea cercetărilor s-au fixat în acest domeniu[1]. A făcut-o Kogălniceanu însuși, în cuvîntarea ținută la Academie în 1891. Pentru partea primă a vieții sale, informațiuni foarte bogate se pot recolta din corespondența sa, editată de Hanes. Aparținea clasei boierești din Moldova, de ale cărei interese se desparte însă din primele timpuri ale activității sale publice. S-a născut la 6 septembrie 1817 la Iași. Tatăl să era un descendent al cronicarului Ienache Kogălniceanu, unul dintre cele mai reacționare spirite ale timpului său, iar mama aparținea de asemenea unei familii boierești, Stavilă, pe care scriitorul are la un moment dat slăbiciunea s-o creadă de origine genoveză, Stavilla; fantezii romantice, pe care scriitorul însuși le-a corectat mai tîrziu.

Primele studii le-a făcut în familie, cu călugărul maramureșean Gherman Vida, un mare admirator al lui Șincai. Înclinările tînărului Kogălniceanu spre istorie, care se fac vizibile atît de timpuriu, vor fi fost cultivate într-o măsură oarecare și de profesorul din Maramureș. În 1828 trece la pensio-

nul lui Cuénim de la Miroslava. Mult timp nu studiază aici din pricina holerei ce izbucnește la Iași. În 1831 trece într-un alt pension francez din Iași, acela al lui Lincourt, Chefneux și Bagarre și aici rămîne pînă în 1834, cînd pleacă împreună cu fiii domnitorului Mihail Sturza la studii în Franța. După o călătorie de o lună și jumătate prin Bucovina, Galiția, Silezia, Austria și Bavaria, tinerii ajung în Franța și se stabilesc în orășelul Lunéville, în apropiere de Nancy. Aici sînt dați în primirea abatelui Lhommé, care pe vremuri fusese profesorul lui Mihail Sturza, și devin elevi ai acestuia în colegiul din localitate. Studiile pe care le întreprinde aici erau studiile consacrate ale colegiilor franceze și se întemeiau în primul rînd pe limba latină și greacă. El începe să studieze însă tot atunci și limba germană, iar corespondența ni-l arată foarte preocupat de probleme referitoare la istorie.

Dar tinerii nu pot continua aici studiile. Franța era considerată pe vremea aceea drept un focar revoluționar și șederea acolo putea fi primejdioasă. Lunéville era însă un oraș mic, în afara vînturilor mari ale politicii, iar mediul în care se aflau tinerii moldoveni era un mediu catolic conservator. Faptul acesta n-a fost luat totuși în considerație și, în iulie 1835, elevii trebuie să se pregătească de plecare spre Berlin, care le fusese hotărît pentru continuarea studiilor. A fost, în această trecere dintr-un mediu într-altul, o greșeală a politicii de stat. Mai puțin pentru fiii domnitorului Sturza, pe lîngă care ideile treceau fără să-i tulbure; dar în foarte mare măsură pentru Kogălniceanu, spirit curios, avid de noutăți și foarte înclinat spre analiza faptului social. Mediul berlinez în care ei se află era cu mult mai înaintat în idei politice și sociale decît acela pe care îl părăseau la Lunéville. De altfel, spre a ilustra diferența de nivel politic între liniștitul Lunéville și capitala Prusiei, este suficient să amintim ceea ce spunea scriitorul însuși, într-o schiță biografică publicată de Cartojan: la data cînd ei soseau acolo, populația Berlinului era de trei zile într-o adevărată revoltă, din pricină că poliția interzisese o anumită manifestație.

Întreaga experiență din această perioadă a scriitorului se poate urmări în corespondența cu tatăl său și cu surorile sale. Curiozitatea lui este nelimitată: este atras de aspectele urbanistice din țările pe unde călătorește și aceasta îi dă prilejul unor constatări dureroase în legătură cu țara lui. Dar este

atras totodată de felul cum se prezintă exploatarea agricolă și de felul de trai al muncitorilor, — tot atîtea prilejuri de a constata că în Moldova erau încă multe lucruri de făcut. Și dacă constatările acestea, întru totul asemănătoare celor pe care le făcuse mai înainte Dinicu Golescu, nu duc la revolta la care ajunge marele boier din Muntenia, ele întăresc însă pe tînărul student în convingerea că rostul său este să lupte pentru ridicarea acelor ce aveau nevoie să fie ridicați.

În primul an al șederii sale la Berlin el face, împreună cu fiii domnitorului, studii particulare. Audia însă în același timp și anumite cursuri la universitate. În octombrie 1837 el se înscrie ca student ordinar al Universității din Berlin, unde frecventează cursuri de drept roman, drept natural, istorie și geografie. Dar tînărului student nu-i era îngăduită decît o foarte scurtă carieră studențească — un singur semestru, deoarece în 1838 el este rechemat în țară, în condițiuni care nu sînt încă pe deplin lămurite. Corespondența din acea vreme ni-l arată ca pe un om de societate, căutînd societatea și apreciat de societate. Este introdus în lumea diplomatică, în familii domnitoare, între învățați ca Huffeland sau Humboldt, între scriitori ca Willibald Alexis. Dar el mai cunoaște și altă lume și se pare că una din aceste cunoștințe, o actriță greacă pe care tînărul student o vizita cu o asiduitate deosebită, ar fi una din pricinile pentru care el a fost rechemat urgent în țară. În fond, acesta era mai mult pretextul imediat; cauzele trebuiesc să fie altele, cu mult mai adînci. Una din aceste cauze era, de bună seamă, apariția primului volum din tratatul său de istorie, operă în care se vorbea prea pe larg despre popor și prea pe scurt despre domnitori, și care putea da de bănuit ce ar fi conținut și partea nepublicată încă, pe care Kogălniceanu o pregătea însă cu asiduitate în vederea publicării.

La 12/24 februarie 1838 părăsea Berlinul și se îndruma, prin Cracovia, către Moldova. Deși studiile sale avuseseră de suferit din pricina schimbării școlii, deși erau încă departe de a fi fost duse la capăt, la data cînd se întorcea în țară Kogălniceanu era orientat în știință: ascultase lecțiile de drept ale lui Savigny și Gans, audiase cursurile de geografie ale lui Humboldt și Ritter și pe cele de istorie ale lui Ranke. Desigur, nu toate acestea au putut fi prinse în întregul lor; desigur, numai cu greu s-ar putea presupune din partea lui pătrunderea în esența hegeliană a gîndirii lui Ranke, bunăoară. Dar la data

cînd el venea în țară, Kogălniceanu era un om format, deși nu avea decît 20 de ani. Publicase trei lucrări, una despre limba și literatura română, alta despre țiganii din țările române și în cele din urmă volumul I din *Istoria românilor*, una dintre cele mai de seamă scrieri ale sale.

Minte deschisă, spirit iubitor de libertate, Kogălniceanu nu se găsea în cele mai favorabile împrejurări în clipa cînd sosea, în martie 1838, în Moldova. Găsea aicea familia, dar surorile sale se măritaseră între timp. Regăsea unii prieteni, dintre care cel mai apropiat pare a fi fost Matei Millo, viitorul artist dramatic. Dar viața largă socială și intelectuală pe care i-o dase Berlinul era ceva ce nu se putea imagina în capitala Moldovei. Și faptul acesta cădea greu pentru un intelectual, care pe deasupra mai era și om de societate. În fruntea culturii trona, mumifiat în conștiința superiorității sale, aga Gheorghe Asachi; alături de el, profesori înrăiți de meserie și de invidie, cărora veninul le fierbea în colțurile gurii, — cum era Săulescu. Privită sub raport cultural, viața din capitala Moldovei se organiza pe două planuri diferite, pe care se prelungeau, determinîndu-le sensul, interesele divergente a două clase sociale. În jurul lui Mihail Sturza se grupau toate forțele retrograde, alcătuite în ordine politică din reprezentanți ai marii boierimi și asociindu-și în sfera literară și elemente străine de această clasă, dar legate de ea fie prin educație, fie prin interese. Opuse acestei forțe, se agită forțele sociale și culturale ale burgheziei. Deși aparținînd ca origine boierimii, Kogălniceanu se atașează direcției sociale și culturale burgheze și devine unul din marii campioni ai acesteia.

La Iași găsea Kogălniceanu pe Costache Negruzzi și peste puțin avea să vină de la Paris, unde petrecuse cîțiva ani studiind și mai cu seamă amuzîndu-se, prietenul și colegul său de pe vremuri, Vasile Alecsandri. În urma acestuia avea să pătrundă în cercul creat în jurul lui Kogălniceanu și Alecu Russo. Înainte de sosirea lui Alecsandri însă, Kogălniceanu caută să se integreze mișcării culturale din țară. Am amintit cu alt prilej activitatea lui la *Alăuta românească*, am urmărit apoi activitatea desfășurată în alte reviste, ziare conduse de el sau de tovarășii săi. De data aceasta nu voi reveni asupra acelor fapte. Colaborarea cu Asachi a sunat fals de la început. Era între ei o mare deosebire de temperament: în timp ce Asachi, spirit docil față de puterile zilei, era făcut să se împace cu

aceste puteri, Kogălniceanu scria tatălui său să înmîneze demisia sa din armată. „Să slujesc?“ scrie el, în drum către Moldova. „Dară ce? Simțind că pot și sînt în stare de a avea o mare slujbă, niciodată nu mă voi supune de a fi scriitor și diac de visterie“. La început a trebuit totuși să se supună. Ajuns la Iași, devine aghiotant și secretar al domnului, ceea ce îi dă prilejul să se inițieze în mașinațiunile diplomatice și să devină cu vremea un desăvîrșit cunoscător al lor. Împrejurarea aceasta îi accentuează fibra politică și-l întărește și mai mult în convingerile sale democratice. Luptătorul se trezește astfel într-însul din primele timpuri și el caută să-și realizeze mijloacele de luptă. În 1839 merge la București, unde cumpără o parte din tipografia lui Heliade și, începînd cu anul 1840, Kogălniceanu apare viguros în lupta culturală și, prin ea, în lupta politică.

Suprimarea *Daciei literare* era de natură să-l îndepărteze pe scriitor de domnitor și raporturile sînt într-adevăr din ce în ce mai reci. Dacă la Iași poate să apară, mai tîrziu, revista *Propășirea*, faptul trebuie explicat, în parte, prin prezența lui Ghica acolo. Suprimarea acestei noi publicații îl face pe Kogălniceanu să vadă clar toată primejdia ce i se deschidea în față. În acea vreme, la Paris se organiza lupta tinerilor români. Vaillant fusese obligat să plece din Muntenia și publica atunci la Paris celebra lui scriere *La Roumanie*, cel dintîi protest de mare răsunet în favoarea Principatelor. Kogălniceanu găsește că este momentul să se asocieze lor. De multă vreme nutrea de altfel dorul de a cunoaște Parisul. Anul 1844 este hotărît pentru această întreprindere. Dar, abia ajuns la Viena, el este obligat să se întoarcă în Moldova, deoarece faptul nu este oportun din punct de vedere politic. Revolta lui trebuie înăbușită și neplăcerile aveau să vină una după alta. Abia sosit la Iași, el ia apărarea, în fața instanțelor judiciare, a intereselor mănăstirii Popăuți împotriva călugărilor greci. Faptul constituia oarecum un act de revoltă, dat fiind că acești călugări se bucurau de sprijin puternic. De aceea Kogălniceanu este arestat pur și simplu și dus la închisoarea din mănăstirea Rîșca, de unde nu scapă decît grație stăruințelor repetate ale tatălui său. Bolnav greu, i se dă voie să se stabilească la moșie și apoi la Iași, unde are îngrijirea medicală necesară. Starea aceasta de oprimare morală, cu fiecare gest reprimat și răstălmăcit, durează pînă în 1846, cînd poate pleca la Paris și, mai departe, în

Spania. Călătoria durează pînă în primăvara anului 1847 cînd, cu prietenii noi cîștigate și cu cercul cunoștințelor lărgit, el vine din nou în Moldova, animat de aceleași sentimente și devotamente ca și mai înainte. O colaborare cu domnitorul nu mai era însă sincer posibilă. Izbucnirea revoluției din 1848 face din el șeful real al mișcării și un element socotit deosebit de primejdios. Guvernul pune un preț de o mie de galbeni pe capul lui, dar el găsește mijlocul de a se refugia în Bucovina, de unde duce, în coloanele ziarului lui Hurmuzachi, o luptă fără milă față de Sturza. De la Cernăuți pleacă apoi la Paris și anul următor se întoarce în Moldova. Războiul Crimeii, care avea să pună problema românească pe planul prim al preocupărilor diplomației europene, găsește pe Kogălniceanu pregătit pentru lupta de apărare a drepturilor românilor. Încă din timpul exilului, el făcuse să apară o broșură la Cernăuți în 1848, în care expunea programul viitoarei activități politice a naționaliștilor moldoveni. Această broșură, intitulată *Dorințele partidei naționale*, afirmă concepția căreia Kogălniceanu i-a rămas credincios toată viața: strînsa corelație dintre factorul social și național. El cerea astfel unirea Principatelor, dar cerea în același timp și emanciparea țăranilor, singura cale prin care s-ar fi ajuns la crearea unei țări mari și consolidate. Întîlnim în această scriere idei în legătură cu soarta muncitorilor, care-l definesc pe Kogălniceanu ca unul dintre spiritele cele mai înaintate ale epocii. Programul cerea încetarea absurdei întemeieri a statului întreg numai pe exploatarea celui mai sărac, a celui care n-are al său decît trupul, a săteanului; acesta singur „plătește pe domn, care nu știe de dînsul; pe administrator, care îl fură, pe judecător, la care niciodată nu cere dreptate, pe slujitor, care-l ține sub bici, pe militar, care n-are ce să-i apere, căci țăranul n-are nimic al lui sub soare, nici măcar bordeiul unde-și odihnește obositele mădulare". Ei, țăranii, sînt simple „instrumente de muncă în mîinile guvernului, a proprietarilor și posesorilor de moșii, în practică lipiți încă pămîntului, pe care de sute de ani îl lucrează în folosul altora". Kogălniceanu concentrează astfel în broșura sa datele la care ajunsese prin meditație îndelungată asupra problemelor sociale și prin cunoașterea adîncă a realităților sociale din Moldova. Această pledoarie în favoarea țărănimii nu este ceva izolat; ea nu este decît un aspect al luptei pe care el a dus-o pentru eliberarea omului de sub asuprirea tiraniei, oricum s-ar

numi această tiranie și oricărei colori ar aparține cel asuprit. Din această concepție vor lua naștere unele scrieri ale sale, cum este cea închinată civilizației[2], în care scriitorul nu vede altceva decît emancipare: a omului în general față de natură, a omului asuprit față de asupritor. În aceeași ordine se înscrie articolul despre pauperism, în care autorul insistă mai mult asupra situației din alte părți, dar nu uită nici interesanta breaslă a calicilor de la Iași — se știe că în Moldova cerșetorii erau organizați într-o breaslă a lor, pusă sub ocrotirea mitropolitului și avînd privilegii acordate de pe vremea lui Ștefan cel Mare. Și se înscrie mai cu seamă importantul său articol *Ochire asupra sclaviei,* apărut ca introducere la cartea *Coliba lui Moș Toma,* tradusă de Teodor Codrescu din scriitoarea Harriet Beecher Stowe, în care Kogălniceanu se ocupă cu sclavia din antichitate, cu șerbia din evul mediu de aiurea și urmărește condițiile șerbilor din țările române pînă la reforma lui Constantin Mavrocordat. În toate aceste articole și studii, Kogălniceanu apare ca un luptător neobosit pentru eliberarea omului și numeroase pasaje, în special acelea în care vorbește de omul liber în opoziție, cu omul-instrument de lucru, dovedesc un studiu adîncit, de pe cele mai înaintate poziții ale timpului, al realităților sociale.

În serviciul ideilor sale naționale, sociale și literare, Kogălniceanu face să apară, după revoluție, ziarul amintit cu un alt prilej *Steaua Dunării,* care are cîtăva vreme și o ediție franceză.

Congresul de la Paris, hotărît să dea țărilor române o organizare potrivit dorințelor lor, duce la alegerile pentru Divanurile ad-hoc. Se știe că în Moldova aceste alegeri au fost viciate și că instrumentul mașinațiunilor străine era însuși caimacamul Vogoride, fost coleg de studii la Lunéville și Berlin al lui Kogălniceanu, cumnat al lui Sturza, ginere al lui Costache Conachi și fiu al beiului de la Samos. Corespondența, divulgată de soția caimacamului, este utilizată de luptătorii unioniști ai timpului, în primul rînd de Kogălniceanu, care lămurește Congresul de la Paris și-l convinge de necesitatea unor noi alegeri. Lupta lui pentru unire e cunoscută. Dacă faptul a fost cu putință, aceasta se datorează într-o mare măsură abilității diplomatice și talentului oratoric al lui Kogălniceanu. Merită de asemenea să fie semnalat gestul său de devotament în legătură cu același act; propus să fie ales domnitor al Moldovei, el refuză să candideze și-i sprijină candidatura lui Cuza. Prin toată această

luptă el se impune ca un element de primă importanță în viața politică a țării și, într-adevăr, el joacă rolul de căpetenie în marile reforme ale lui Cuza; secularizarea averilor mănăstirești, înlăturarea privilegiilor de clasă socială și împroprietărirea țăranilor sînt măsurile grație cărora statul român modern putea să se consolideze, să capete spațiul necesar respirației. Și toate aceste măsuri cu caracter revoluționar sînt datorite lui Kogălniceanu, care nu se dă îndărăt nici de la lovitura de stat: în fața unei Camere ostile, care nu voia să voteze proiectul de lege agrară, el aduce armata și evacuează cu forța pe deputați. Kogălniceanu se dovedește astfel nu numai diplomatul fin, ci și omul de acțiune care ia asupra sa răspunderea marilor acte. Problema agrară provocase înăbușirea revoluției de la 1848 în Muntenia; ea dusese la asasinarea, în 1862, a primului ministru al Principatelor, Barbu Catargiu, un înverșunat apărător al privilegiilor boierești; ea nu putea fi soluționată deci decît printr-o măsură cu caracter revoluționar.

În timpul războiului din 1877 este ministru de externe și în această calitate conduce cu abilitate și cu energie acțiunea diplomatică, al cărei rezultat imediat avea să fie independența țării. Moare în 1891, puțin timp după ce ține celebra cuvîntare în ședința festivă a Academiei Române.

Mai presus de orice, Kogălniceanu a fost un temperament de om politic înzestrat cu o rară capacitate de luptă. Ceea ce distinge activitatea lui în această privință este claritatea cu care vede problemele, fapt care îi arată de la început în ce direcție trebuie să se îndrumeze ca să obțină rezultatele dorite. Hotărîrea pe care el a pus-o în aplicarea măsurilor de democratizare a țării au cruțat acesteia multe zbuciumări revoluționare și i-au asigurat un progres rapid în ordine socială și, implicit, în ordine spirituală. Dar prin faptul acesta chiar, el era făcut să stîrnească animozități necruțătoare și o întreagă campanie de înnegrire a omului. Mici defecte au fost privite cu lupa măritoare și au luat proporții apocaliptice. Paralel cu procesul acesta, însă, s-a desăvîrșit în cultura română un alt proces: admiratorii omului politic au extins admirația lor asupra întregii activități a lui Kogălniceanu și au văzut-o la fel de mare sub toate raporturile. În felul acesta s-a ajuns la afirmația că, pentru viața modernă a României, la început a fost Kogălniceanu: în lupta politică, în promovarea sentimentului național, în promovarea literaturii naționale. Dacă întreaga campanie dusă împo-

triva luptătorului politic trebuie cercetată cu toată atenția, se impune ca și admirația excesivă — rezultată ca o contrapondere — să fie privită cu un ochi mai critic de cum s-a făcut în general.

Îndrumările sale în literatură le-am urmărit cu un alt prilej. Directiva națională și populară pe care el o indica în introducția *Daciei literare* din 1840 era schițată în cultura română încă de mai înainte. Afirmată cu energie însă și programatic, o întîlnim îndeosebi în manifestele sale literare și în studiile lui și ale colaboratorilor săi la *Dacia literară* și la publicațiile ce i-au urmat acesteia[3]. Kogălniceanu a încercat însă și literatură propriu-zisă[4]. Pasiunea lui pentru teatru și necesitatea de a îmbogăți repertoriul dramatic român l-au făcut să lucreze în această direcție și el face să se joace la Iași, în teatrul a cărui conducere o luase împreună cu Alecsandri și Negruzzi, două opere: drama *Orbul fericit* și comedia *Două femei împotriva unui bărbat*, cea dintîi o simplă traducere, iar cea din urmă o adaptare. Așadar, Kogălniceanu însuși venea în conflict cu prevederile propriului program, în care se ridica împotriva literaturii traduse sau imitate. Pentru că dacă, programatic, admitea totuși unele traduceri, acelea trebuiau să fie făcute după operele de mare valoare artistică sau științifică, ceea ce nu era cazul cu nici una din cele două piese amintite, ceea ce nu era mai ales cazul cu ușoara, sub toate raporturile, comedie *Două femei împotriva unui bărbat*. Este drept că nici una, nici alta dintre aceste opere n-au fost semnate de Kogălniceanu cu numele său, dar faptul acesta este departe de a-l absolvi de la dezertarea propriilor principii. Realitatea literară îi impunea așadar scriitorului o altă ținută decît aceea eroică din programul *Daciei literare*. Ajungea așadar și el la înțelepciunea la care, cu mult înaintea lui, ajunsese Heliade Rădulescu, pentru care experiența impusese o treptată lărgire a concepției critice. Și apoi, este oare de imaginat ca o literatură să se dezvolte cu totul izolat, fără puncte de contact cu viața literară largă a secolului? Este oare de imaginat posibilitatea unei asanări printr-o claustrare între ziduri chinezești?

Fin observator, Kogălniceanu era făcut să cultive îndeosebi schița de moravuri; și într-adevăr literatura sa este în întregime o frescă a moravurilor timpului. *Adunările dănțuitoare* — seratele dansante — îi dau prilejul să observe viața socială

a orașului, iar *Scenele pitorești din obiceiurile poporului: un nou mod de a face curte* deschide perspective asupra obiceiurilor satului.

În afară de aceste schițe și de lucrările sale dramatice, îi datorăm lui Kogălniceanu și unele încercări în ordine epică. Cea dintîi ca dată este nuvela *Iluzii pierdute ... Un întîi amor*, publicată la Iași, în 1841. Opera cuprinde două capitole: o lungă introducere, încărcată de digresiuni și trăsături satirice, în care scriitorul fixează cadrul acțiunii viitoare, și povestirea însăși, care ni-l arată pe Kogălniceanu, elev al unui pension francez din Iași, îmbrăcat în lungi straie asiatice și îndrăgostit de Niceta, fiica generoasă în dragoste a profesorului de grecește și tovarășa de studii întru *Telemac*. Lucrarea întreagă are o importanță mai mult în ordinea biografiei intelectuale a scriitorului; faptul acesta este subliniat frecvent în partea primă a lucrării și, din loc în loc, mărturisirea ia aspectul unui document cultural, privindu-l deopotrivă pe el și pe cei din jurul lui.

În *Almanah de învățătură și petrecere* pe 1844 el publică *Fiziologia provincialului în Iași*, o completare a portretului lui Negruzzi din 1840, inspirată de aceeași lucrare a lui Pierre Durand. În *Gazeta de Moldavia* din 1850 face să apară începutul romanului *Tainele inimii*, publicat fără semnătură, dar care trebuie atribuit lui Kogălniceanu. În pasajele publicate, romanul este o expunere a principiilor cunoscute ale lui Kogălniceanu asupra sensului pe care trebuie să-l ia cultura română. În mijlocul unei societăți cu preocupări frivole, figura provincialului Stihescu apare ca o oază de bun-simț rustic și de sevă autohtonă. Personajele, care — în puținele pagini ce le avem din roman — nu prind consistență, ar putea fi numai cu greu raportate, ca tehnică literară, la un scriitor determinat. În ordinea aceasta a fost invocat Balzac, și faptul ar fi tot așa de greu de confirmat ca și de infirmat, dată fiind generalitatea elementelor aduse în discuție. Balzac era însă cunoscut lui Kogălniceanu, care se raportează la a sa *Physiologie du mariage* în mai multe rînduri în *Iluzii pierdute*. Scriitorul francez era în același timp una dintre autoritățile cele mai cultivate la diferitele reviste și ziare, conduse sau sprijinite cu colaborarea lui de Kogălniceanu. În datele concentrate în fragmentul publicat, însă, adîncirea tehnică nu a mers atît de departe încît să se poată disocia cu preciziune influența

sub imperiul căreia a lucrat scriitorul. În cuprinsul romanului este invocat și numele lui Eugène Sue, cu un roman al cărui titlu, *Tainele Parisului,* are ceva comun cu scrierea lui Kogălniceanu. Și în generalitatea lui romanul scriitorului român ar putea fi raportat cu tot atîta îndreptățire la opera popularului foiletonist francez. Toate acestea nu depășesc însă importanța unui punct de plecare. Există în schimb o trăsătură distinctivă față de aceste modele eventuale: este ironia caracteristică scrierilor lui Kogălniceanu, ironie care se prelungea adeseori asupra autorului însuși. Și comun cu prima încercare are și aici Kogălniceanu digresiunea, adesea de proporții foarte dezvoltate, în care autorul ocupă scena în numele său spre a-și expune direct și programatic ideile proprii, ceea ce el face uneori cu raportări la documente și trimiteri în text, care dau întregului un aer discontinuu și aduc o narațiune segmentată.

Activitatea istorică a lui Kogălniceanu are atît de strînse legături cu activitatea lui politică și socială și cu ideile generale de cultură, încît nu poate fi urmărită decît în strînsă legătură cu ele[5]. Începuturile sale publicistice datează din epoca studiilor la Berlin. În 1836 apăruse la Paris celebra scriere a filologului Eichhoff, *Parallèle des langues d'Europe et de l'Inde,* în care se spunea că limba română, limba romană amestecată cu slava, este lipsită de cultură și deci oferă un interes scăzut. În fața acestei afirmații, Kogălniceanu ridică mănușa și întreprinde reabilitarea limbii și a culturii române. În felul acesta ia naștere cunoscuta sa lucrare *Rumänische oder wallachische Sprache und Literatur,* publicată într-o revistă germană foarte răspîndită, *Magazin für die Literatur des In-und Auslandes* din Berlin. Articolul, destul de dezvoltat, al lui Kogălniceanu apare în luna ianuarie 1837. După o rapidă notare a momentelor mai importante din trecutul țărilor române, autorul se oprește asupra a ceea ce anunța titlul însuși: limba română și literatura română. El este convins că latinitatea acestei limbi nu se oglindește numai în firea ei, ci și în bogăția ei lexicală: trei sferturi din cuvintele sale ar fi de origine latină, iar în rest am întîlni imixtiuni germane, grecești, turcești și mai cu seamă slavone. Spre a sublinia caracterul ei latin și apropierea de limba italiană, Kogălniceanu reproduce o strofă din *Orlando furioso* a lui Ariosto și dă în continuare traducerea română, făcută în așa fel încît, fără să forțeze limba, era cu totul concludentă. În ordine literară, el este convins că

încă din secolul al XI-lea se găsesc unele documente scrise în limba română și că în mănăstiri se află încă multe cronici necunoscute. Cunoaște activitatea tipografică din secolul al XVI-lea și crede că prima carte tipărită în limba română este *Cazania* din 1580 de la Brașov și știe că la începutul poeziei române trebuie așezată traducerea psalmilor făcută de Dosoftei. Cunoaște de asemenea literatura istorică veche și insistă asupra lui Dimitrie Cantemir, al cărui *Hronic al vechimii...* i se pare că se află la baza *Istoriei Daciei* a lui Dionisie Fotino, publicată la Viena în 1818. Este de asemenea orientat în activitatea scriitorilor ardeleni, deși numele lui Șincai nu-i vine în minte la un moment dat și deși cronologia scrierilor trădează unele capricii. În fruntea poeților timpului îl așază pe Asachi, din care dă în traducere germană *Oda către Italia* și pe care îl apreciază îndeosebi pentru opera originală, spre deosebire de Heliade, care s-a făcut cunoscut mai ales prin traduceri, în primul rînd prin traduceri din Lamartine, dar care era ocupat în acel timp cu punerea la punct a unei epopei naționale despre domnul Munteniei Mihai Viteazul. Notează de asemenea poeziile lui Stamati, Hrisoverghi, Beldiman, Iancu Văcărescu și insistă pe larg, întemeiat pe scrierea lui Schneidawind, *Reisebilder aus Serbien, Moldau und Wallachei,* asupra poeziei populare române, apreciată în termeni deosebit de măgulitori. În total, o succintă prezentare a stării culturale a poporului român și un sondaj în structura limbii române — și una și alta realizate cu instrumente pe care vîrsta autorului — avea pe atunci 19 ani — le făcea să fie departe de perfecțiune. Ea dovedește însă o remarcabilă orientare în domenii diverse și mai cu seamă — fapt pe care-l vom reține de pe acum — o puternică adeziune la tot ce este românesc.

În același an el publică, la dorința lui Humboldt, un mic studiu asupra țiganilor din țările române, *Esquisse sur l'histoire, les moeurs, et la langue des Cigains, connus en France sous le nom de Bohémiens, suivie d'un recueil de sept cents mots cigains,* apărută la Berlin în 1837; lucrarea a fost tradusă în limba germană de Fr. Casca și publicată la Stuttgart în 1840. În cea mai mare parte a ei, lucrarea se întemeia pe studii anterioare, în primul rînd pe gramatica limbii țigănești a lui Graffunder publicată la Erfurt în 1835 și apoi, în ceea ce privește filiația limbii țiganilor și a limbilor indice, pe *Istoria Ungariei* a lui Fessler, care se ocupă de asemenea îndeaproape

de țiganii din Ungaria. Partea originală a scrierii consta în descrierea vieții țiganilor din țările române și în încadrarea lor în textele legii. Semnificative însă pentru viitorul luptător al libertății erau unele efuziuni sentimentale în favoarea celor oropsiți de soartă: europenii formează societăți pentru abolirea sclaviei în America, constata el, în timp ce în Europa 400 000 de țigani erau robi și 200 000 afundați în ignoranță și barbarie, fără ca cineva să-și dea osteneala să-i aducă la civilizație.

Gînduri de felul acestora aveau să dea naștere și celei mai caracteristice scrieri a lui Kogălniceanu, *Ochire asupra sclaviei*. Cea mai de seamă dintre scrierile publicate la Berlin este însă istoria Munteniei și a Moldovei, *Histoire de la Valachie, de la Moldavie et des Valaques transdanubiens,* cu o a doua ediție intitulată *Histoire de la Dacie des Valaques transdanubiens et de la Valachie,* Berlin, 1854. După cum arată titlul, autorul își propune să dea o istorie a întregului popor român din Principate și de peste Dunăre. Din planul făurit se vede că istoria românilor transilvăneni cădea în afara preocupărilor din acel moment ale lui Kogălniceanu și faptul acesta nu s-ar putea explica decît prin conștiința dificultăților de documentare. Volumul I, singurul care a putut fi publicat în împrejurările de atunci, aducea o introducere ce privea epoca daco-romană a țărilor române, după care urma istoria Munteniei pînă la 1792. Documentarea, căutată în izvoare interne și externe, este bogată și utilizată cu spirit critic. Se simte cu toate acestea lipsa unei orientări sigure în domeniul istoriei universale, ceea ce face adesea ca faptul istoric să fie privit izolat, local și, lipsit de articulațiile sale cu istoria generală, să-și piardă semnificația proprie. Voi semnala în această operă mai puțin orizontul de informație și mai mult concepția pe care o aduce în istorie: pentru Kogălniceanu interesantă nu era prezentarea, în succesiunea lor cronologică și în descrierea activității lor personale, a domnitorilor, ci viața societății însăși, evoluția instituțiilor sociale socotite ca organisme în care se cristalizează experiența colectivă.

Concepția istorică a lui Kogălniceanu va primi o expresie totalitară în al său *Cuvînt pentru deschiderea cursului de istorie națională în Academia Mihăileană,* rostit la 24 noiembrie 1843. În liniile ei mari, această concepție se desfășoară pe baze cunoscute istoriografiei române anterioare. Pentru Kogăl-

niceanu. istoria este în primul rînd *magistra gentium*, este dascălul popoarelor. Căutînd să descifreze trecutul și să-l interpreteze, ea este chemată să ne dea o normă de conduită pentru timpul de față și indicații utile pentru înțelegerea viitorului. În cuvîntul din 1843, el arată că în istorie pot culege lecții utile conducătorii de popoare — și cazul lui Alexandru Macedon, care a cucerit Asia sub influența lecturii *Iliadei*, venea în mod spontan în mintea oratorului; pentru că el, asemenea multora, vedea în poemele homerice numai niște opere istorice în versuri, cele mai vechi și mai frumoase opere istorice. Istoria este tot atît de utilă legislatorului, care poate înțelege dintr-însa cauzele măririi și decăderii statelor și felurile de guvern cele mai priincioase societăților; ea este de asemenea utilă ostașului, care poate găsi într-însa puncte de sprijin și de orientare pentru acțiunea lui actuală; ea descoperă învățatului mersul progresului omenesc și rătăcirile minții omenești, și chiar muritorul de rînd poate scoate din studiul ei o lecție utilă pentru prezent, prin constatarea consolatoare că perfecțiunea omenească, neatinsă de el, n-a fost atinsă nici de alți semeni ai lui.

Caracterul normativ al istoriei se impune unui spirit solicitat de actualitatea socială cum era Kogălniceanu. În realitatea ei primă, istoria trebuia să fie reînvierea vieții societăților apuse. „Istoria singură poate", spune Kogălniceanu, „ca într-o panoramă întinsă, să vie să arate împărățiile trecute înainte de mii de ani; ea ne face privitori la luptele, la revoluțiile, la sfaturile, la serbările întîmplate de la începutul lumii; ea scoate din morminte pe strămoșii noștri și ni-i înfățișează ca vii dinaintea ochilor, cu toate virtuțile, cu toate patimile, cu toate năravurile lor. Ea dară ne leagă cu vecia, punînd în comunicație semințiile trecute cu noi, și iarăși și pe noi cu semințiile viitoare, căror să le trădeze povestirea faptelor noastre". În această operație de reconstituire a trecutului, istoricul trebuie să asculte de o singură lege, aceea a desăvîrșitei obiectivități. Și totuși, această obiectivitate trebuie înțeleasă ca o trăsătură intelectuală capabilă de variate nuanțări. Înainte de a aparține omenirii în general, istoricul aparține unei națiuni determinate și faptul acesta devine cardinal în fixarea opticei sale științifice. „Inima mi se bate", spune istoricul român, „cînd auz rostind numele lui Alexandru cel Bun, lui Ștefan cel Mare, lui Mihai Viteazul; ...și nu mă rușinez a vă

zice că acești bărbați, pentru mine, sînt mai mult decît Alexandru cel Mare, decît Anibal, decît Cesar; aceștia sînt eroii lumei, în loc că cei dintîi sînt eroii patriei mele. Pentru mine, bătălia de la Războieni are mai mare interes decît lupta de la Termopile, și izbînzile de la Racova și de la Călugăreni îmi par mai strălucite decît acelea de la Maraton și Salamina, pentru că sînt cîștigate de către români!"

Trecînd dincolo de aceste elemente marginale din concepția istoricului, vom observa că pentru Kogălniceanu istoria este o înlănțuire de fenomene care se desfășoară în cadrele umanității și sînt determinate de factori ce aparțin în întregime umanității. Recunoscînd caracterul ei normativ, scriitorul afirmă în același timp și capacitatea de liberă determinare a omului. Pentru el, prezentul nu este o propensiune a trecutului în forme determinate în mod fatal de acest trecut, ci o construcție aparte, care se poate desăvîrși în sensul sau în contrasensul istoriei: conducătorii de popoare pot desprinde lecții de înțelepciune din trecut, dar ei pot tot așa de bine să nu asculte de glasul istoriei. Cu atît mai puțin ne va întîmpina în scrierea lui Kogălniceanu vechea concepție teologică, în spiritul căreia divinitatea stabilea mersul istoriei omenirii. Faptul acesta ne arată în continuare că scriitorul român aducea o structură spirituală ce nu putea fi satisfăcută nici de nebuloasa idealismului istoric al timpului său. Atît prin înclinațiile proprii ale sufletului, cît și prin datele anterioare ale educației sale, scriitorul arată o înțelegere deosebită pentru interpretarea pozitivistă a fenomenului istoric.

Dacă în desfășurarea ei, istoria exclude, pentru Kogălniceanu, intervenția unor factori transcendenți, ea nu se realizează nici prin activitatea exclusivă a unor anumiți indivizi, ci prin activitatea desfășurată de un popor în totalitatea lui. Istoria nu trebuie așadar să urmărească în mod special viața conducătorilor de popoare, ci viața poporului însuși, așa cum ea se manifestă în instituțiile consacrate. Încă din *Histoire de la Valachie* Kogălniceanu întreprindea o reconstituire a vieții sociale a poporului și capitole speciale erau închinate vieții religioase, culturale și private a societății românești în secolele XVI, XVII, XVIII. Iar în ediția din 1854 a aceleiași lucrări, el se exprimă categoric: „autorul în cele din urmă își propune să completeze această lucrare printr-o pictură a moravurilor, a legilor, a datinelor, a tranzacțiunilor comerciale ale acestor

principate și printr-o ochire întemeiată a limbii și literaturii moldovalahilor".

În felul cum o concepe Kogălniceanu, istoria este așadar o știință care factorului politic și militar îi asociază factorul cultural și social. Ridicînd poporul la demnitatea de mare erou al istoriei, scriitorul se arată participînd la o anumită concepție romantică, dar și anterioară romantismului și ne face să zărim, în ordinea militantă a politicii, atitudinea lui democratică.

Una din întrebările care au preocupat de aproape știința română în legătură cu Kogălniceanu a fost aceea a izvoarelor din care s-a alimentat gîndirea sa. Se știe că autorul însuși, în cuvîntarea academică din 1891 a mărturisit că dezvoltarea sa științifică se datorește în primul rînd Universității din Berlin, lui Ranke și Savigny în mod exclusiv. Mărturisirea aceasta, făcută în prezența regelui Carol I și a reginei Elisabeta, putea fi pînă la un punct un adevăr, dar putea fi și o simplă amabilitate. Cercetările ulterioare au întîmpinat afirmațiile lui Kogălniceanu cu o impresionantă bună-credință și astăzi toată lumea știe că, în ordine istorică, Ranke a dat acestuia ce este mai bun din gîndirea sa. Faptul s-ar părea confirmat și de descoperirea recentă a notelor sale la cursurile celebrului istoric german. Pornind de la afirmația categorică a lui Kogălniceanu s-a susținut astfel că gîndirea istorică a acestuia se resimte de influența certă a istoricului elvețian Johannes Müller, pe care scriitorul român îl amintește într-adevăr în cuvîntul său din 1843, dar mai cu seamă de influența lui Ranke și de aceea a lui Hegel. Din Ranke ar fi împrumutat Kogălniceanu ideea înrudirii istoriei cu politica, pentru că numai în felul acesta se poate explica afirmația lui că este o necesitate ca poporul român să fie unit. Afirmația lui Kogălniceanu ar fi astfel o aplicare la viața poporului român a principiului formulat de marele învățat german. În altă ordine, cu toate că se notează devierea națională pe care obiectivitatea o are în concepția lui Kogălniceanu, se lasă totuși să se înțeleagă că sub raportul acesta el este tributar istoricului elvețian Johannes Müller, care afirmase într-adevăr că obiectivitatea, acea obiectivitate care nu cunoaște însă nici un fel de deviații sentimentale, este o cerință primordială în studiile de istorie.

Trebuie să mărturisesc că afirmațiile categorice ale lui Kogălniceanu se impun să fie îndelung meditate; trebuie să

mărturisesc în același timp, însă, că apropierea ispititoare de idei pe care am semnalat-o se înscrie într-un registru de date prea generale, atît de generale încît ele nu îngăduiesc stabilirea unui raport de dependență cu caracter de exclusivitate. Ideile acestea existau și în cultura română, înainte de apariția în publicistică a lui Ranke și de nașterea lui Kogălniceanu. Nu susținuse Șincai, asemenea lui Kogălniceanu, necesitatea unirii românilor? Și modestul pitar Histache nu afirmase încă demult că istoricul are un singur stăpîn și acesta se cheamă adevărul? Și, asemenea lui Kogălniceanu, pitarul Hristache nu păcătuise și el prin faptul că obiectivitatea sa ceda frînele, atunci cînd era în joc țara și poporul său?

Am sentimentul că în aceeași atmosferă a datelor generale se înscrie și apropierea dintre istoricul român și Hegel. Întemeiată pe constatarea că, pentru Kogălniceanu, istoria este, după Biblie, cartea de căpetenie a omenirii, apropierea presupune o simplificare a concepției hegeliene despre istorie pînă la forme în care nu mai pătrunde nimic din caracterele proprii filozofiei lui Hegel. Este drept că la data la care scriitorul român își făcea studiile la Berlin, filozofia hegeliană se bucura de un mare credit în cercurile științifice germane, în primul rînd în cercurile universitare. Dar prin factura lui sufletească, îndrăgostită de concret, Kogălniceanu se afla la polul opus al acestei filozofii. Se știe că pentru Hegel istoria nu este altceva decît realizarea rațiunii divine în om și, prin om, în lume. Omul nu este astfel decît un simplu mediu prin care o putere superioară se manifestă spre a căpăta forme concrete, lumea întreagă în permanenta ei schimbare nefiind altceva decît ipostaza concretă a spiritului divin în permanentă evoluție. Dar spiritul acesta nu se încorporează în indivizi izolați, ci în colectivități; numai în măsura în care participă la organizarea în stat și se supune cu desăvîrșire voinței colective, un individ contribuie la procesul de afirmare a spiritului divin. Singura realitate definită pe plan social și singura care se bucură de libertate este statul, încorporare desăvîrșită a spiritului divin. În serviciul acestui stat, indivizii trebuie să pună toate serviciile lor și să sacrifice toată libertatea lor. Pentru Hegel, istoria nu mai este creată de jos, de omul înzestrat cu facultatea de autodeterminare; ea este administrată de sus și se reduce la eternul proces al spiritului divin de evadare din transcendent și de postulare a concretului.

Idealismul hegelian se găsește la baza concepției istorice a lui Ranke. Experiența istoricului era însă prea elocventă, pentru ca el să nu vadă că libera voință omenească a intervenit adeseori hotărîtor în mersul istoriei omenești. De aceea, pentru el, fenomenul istoric presupune colaborarea, în limite determinate, a spiritului omenesc. Pe planul concret al manifestării sale, orice fenomen este dublat de o idee, care reprezintă idealul său. Ideea aceasta, care reprezintă punctul necesar de sosire a fenomenului istoric, este de esență divină: germenii săi au fost sădiți în sufletul omului de Dumnezeu și omului i se lasă numai libertatea, dacă aceasta mai poate fi numită libertate, de a realiza în mod necesar și în forme impuse de esența ei, ideea. Căutînd să concilieze termeni antitetici — voința coercitivă a divinității și liberul arbitru al omului — gîndirea lui Ranke nu izbutește astfel să prindă consistența unei sinteze noi, ea se sfîșie între două puncte de articulare.

Prin structura lor metafizică și prin negarea libertății individuale, aceste două sisteme erau făcute să nu atragă un spirit ca acela a lui Kogălniceanu, spirit lipsit de ispita metafizicii și luptător hotărît pentru libertate și democrație.

În felul acesta, izvoarele concepției sale istorice trebuiesc urmărite în alte sfere. El însuși a notat legăturile sale cu cercurile liberale din capitala Germaniei; în introducerea la ediția a doua a *Cronicilor*, vorbind despre marea revoluție franceză, el arată funcțiunea ei de liberatoare a popoarelor. Aceeași introducere, ca și introducerea la ediția primă a acelorași cronici, se încheia cu un lung pasaj din scriitorul francez Augustin Thiery, istoricul burgheziei liberale a Franței. Datele acestea sumare ne arată că simpatiile sale se grupau în jurul altor valori decît acelea afirmate de școala idealistă germană. Nu numai în concepția lui istorică, ci și în atitudinea lui politică, Kogălniceanu derivă într-o largă măsură din școala liberală a secolului al XIX-lea, ale cărei puncte intelectuale de plecare se identifică în filozofia raționalistă a secolului al XVIII-lea și care a însumat, în cursul evoluției sale, unele momente de contact cu doctrinele socializante ale timpului. Spre a rămîne la A. Thiery, scriitorul utilizat de Kogălniceanu, vom aminti că în prima parte a activității sale acesta a fost unul dintre colaboratorii celebrului teoretician socializant Saint-Simon și ai lui Auguste Comte, el însuși saint-simonian în începuturile sale.

La aceste date, Kogălniceanu asociază altele, încorporate atunci în crezul liberal european, dar descinzînd, pentru el, din regiuni diferite. Este vorba de preferința pe care el o dă poporului, față de conducătorii lui, ca factor determinant al istoriei și creator de valori culturale autentice. Ideea făcuse un stagiu prelungit în literatura „Luminilor" din veacul al XVIII-lea; ea constituia în același timp unul din punctele de plecare ale mișcării inițiate în Germania de Herder, mișcare care a avut un răsunet puternic în întreaga Europă. Este însă o diferență fundamentală între felul cum cele două curente au gîndit această idee: pentru „Lumini", ea are o semnificație socială certă: poporul este opus suveranului; pentru mișcarea herderiană, ea se încarcă pe deasupra cu valori naționale, ceea ce deschide largi perspective asupra concepției particularizante a romanticilor. Ceea ce se urmărea nu mai era așadar trăsătura comună întregului neam omenesc, ci notele care diferențiau un popor de altul. Promovat la demnitatea de mare personaj al istoriei, poporul trebuie urmărit în toate formele sale de manifestare. Istoricului îi revine în felul acesta obligația de a căuta documentul necesar reconstruirii trecutului și în producțiile geniului poporan, iar filozofului îi revine obligația de a descifra sensul propriu pe care îl are cultura fiecărui popor. Interesul pe care școala herderiană îl concentrează astfel asupra poporului corespunde numai pînă la un punct cu lupta dusă de „Lumini" pentru reforma instituției regalității. „Luminile" erau preocupate de realizarea tipurilor universale, în timp ce mișcarea herderiană este preocupată în mod exclusiv de sublinierea trăsăturilor particulare. Prima mișcare viza realizarea unei umanități omogene în toți indivizii ce o constituiesc, a doua avea în vedere unitățile relativ omogene, popoarele; în ordine politică, idealul celei dintîi era republica universală, idealul celei din urmă era organizarea în state a popoarelor izolate. În scara valorilor culturale române, prima concepție este reprezentată de Heliade Rădulescu, iar cea de a doua de Mihail Kogălniceanu.

Pe Herder îl putea cunoaște direct Kogălniceanu. El îi putea veni, de asemenea, prin istoricul elvețian Johannes Müller, prieten al scriitorului german și editor al unora dintre lucrările sale, istoric pe care scriitorul român îl cunoaște și îl citează; el era prezent în interesul general european pentru literatura poporană, așa cum interesul acesta se manifestă la sfîrșitul

secolului al XVIII-lea și în prima jumătate a secolului trecut. Scriitorul român ne dă de altfel putința unei precizări în această ordine. Vorbind despre creațiunile geniului poporan, el le intitulează „voci ale semințiilor". Faptul acesta ne arată că nu ne găsim, aici, în prezența unui Herder pur, că influența herderiană n-a fost captată de la origine. În adevăr, se știe că celebra colecție de poezii ale popoarelor a lui Herder a fost publicată de acesta sub titlul simplu de cîntece populare. *Volkslieder*, și că numai în 1807, în ediția îngrijită de Müller, ele sînt intitulate *Stimmen der Völker in Liedern*, glasuri ale popoarelor în cîntece sau, cum spune Kogălniceanu, voci ale semințiilor.

Dintre toate celelalte căi pe care Kogălniceanu se putea îndruma către Herder voi semnala, pentru importanța particulară pe care o are, una singură: este istoricul rus Karamzin, a cărui operă l-a preocupat nu numai pe el, ci și pe alți scriitori români. Încă din 1832, Asachi publica în traducere românească tratatul de istorie a Rusiei al lui Kaidanov și mărturisea că începe cu acea operă, necesară și pentru istoria românilor, pe care avea de gînd să o scrie, operă care nu făcea altceva decît să rezume pe celebrul Karamzin. Beletristica lui atrăsese de asemenea atenția românilor; în *Foaie pentru minte...* din 1842 nr. 1—2, se publica în traducere românească nuvela lui intitulată *Elvira*. Îndrumarea către Karamzin o mărturisea însuși Kogălniceanu care, în cuvîntarea din 1843, amintea numele istoricului rus din primele fraze și se raporta mai departe la el, citîndu-l în felul următor: „Însă, precum zice Karamzin, pre carele nu mă pot opri a-l împrumuta așa de des...". În urma lui Kogălniceanu, o notiță anonimă, publicată în *Noua revistă română* din 1900, semnala apropierea de idei între el și scriitorul rus. Raporturile dintre Karamzin și Kogălniceanu constituiesc însă un capitol important din destinul european al unei idei și lămurirea lor presupune orientare în marile probleme ale literaturii.

În literatura rusă, Karamzin îndeplinește, pînă la un punct, aceeași funcțiune pe care în literatura română o îndeplinește Kogălniceanu. În începuturile sale literare, el participă la crezul umanitarist și cosmopolit al secolului al XVIII-lea; această atitudine se poate desprinde chiar din scrierile de mai tîrziu, cum sînt celebrele sale *Scrisori ale unui călător rus*. Scurt timp după aceasta, însă, concepția sa suferă o revizuire totală, în

urma căreia idealului cosmopolit practicat în primele scrieri i se substituie idealul naționalist. Conștient de valorile care orientau gîndirea secolului, el ia acum o atitudine ostilă față de abatele Mably sau față de Voltaire, ceea ce însemnează față de unii dintre gînditorii cei mai caracteristici ai secolului „Luminilor". Concepția lui științifică se articulează de gîndirea lui Rousseau și de aceea a lui Herder, iar opera lui poetică descinde în primul rînd din Young și din Gessner. Presimțit încă de mai înainte, îndeosebi din înclinarea particulară pe care clasicii ruși ai secolului al XVIII-lea au arătat-o pentru elegie, curentul preromantic — școala sentimentală — capătă în Karamzin pe reprezentantul său cel mai autorizat. *Flor Silin* și *Sărmana Lisa* au deschis literaturii ruse o nouă cale. Pe aceeași linie se află și povestirea tradusă în românește și amintită mai înainte, care îmbină tema curentă în romantism și în preromantism a Cavalerului Negru cu meditația volneyană pe ruine și chiar pe ruinele Palmirei.

Dacă Rousseau îl îndruma către natură și către omul simplu al naturii, Herder făcea pe Karamzin să înțeleagă necesitatea de a se apropia și a urmări în manifestările sale spirituale poporul din care făcea parte. Pe această adîncire a formelor de viață populare se întemeiază în parte lupta pe care el o duce pentru limba rusă; căci în Rusia există o luptă pentru limba literară asemănătoare celei duse în cultura română între latiniști și antilatiniști, asemănătoare acelei pe care au dat-o între dînșii adversarii și partizanii lui Corais în cultura grecească.

Pentru opera lui lingvistică, scriitorul rus a trebuit să adîncească, între altele, și studiul poeziei poporane. Interesul pentru această poezie data de vreme îndelungată în Rusia. Încă din 1619 datează prima colecție de cîntece poporane cu subiect istoric. Veacurile XVII și XVIII au adus mai multe colecții de poezii de felul acesta, unele din ele îmbogățite cu poezii și de altă natură decît istorică. Dar culegătorii nu erau preocupați să respecte opera poporană în forma ei originară; ei căutau — cum este cazul lui Popov (1792) și Makarov (1803) să refacă opera poporană în scopul de a o face cît mai accesibilă publicului cititor. Exemplul lui Macpherson era viu și în îndepărtatele regiuni ale răsăritului. Abia în 1804 colecția lui Kirșa Danilov pune în circulație cîntecele poporane în forma lor autentică. Școlii sentimentale ruse îi revine așadar

meritul de a fi purificat, pentru literatura rusă, conceptul de poezie poporană și de a-l fi practicat astfel.

Pe aceste date și în această atmosferă, ce se resimte puternic de influența lui Herder, întreprinde Karamzin opera sa capitală, *Istoria statului rus*, a cărei publicare începe în 1815 și se termină după moartea scriitorului, întîmplată în 1826. Atitudinea lui față de disciplina istoriei o preciza Karamzin într-o lucrare anterioară *Istoriei...*, în *Considerațiuni în legătură cu iubirea de patrie și cu mîndria națională*. Aici afirma că legătura dintre om și țara lui este stabilită de teren, de climă, de instituțiile politice și religioase, de obiceiuri, și tot aici preamărește sentimentele patriotice. Reluate, ideile acestea aveau să ducă la celebra introducere a *Istoriei statului rus* din 1815, introducere care, împreună cu textul ce o urma, avea să fie dată circulației europene printr-o serie de traduceri: în franțuzește în 1817, în italienește și în nemțește în 1820.

„Dintr-un anumit punct de vedere", își începe Karamzin introducerea, „istoria este cartea sfîntă a popoarelor; ea este importantă și necesară; ea este o oglindă a activității lor, ea este un mănunchi de mărturii sincere și de legi, este testamentul strămoșilor pentru urmași, completarea și lămurirea prezentului și exemplul viitorului". În felul acesta, fraza primă a lui Karamzin, din care Kogălniceanu cita un fragment în 1843, explica și presupusele infiltrațiuni hegeliene din concepția scriitorului român și funcțiunea normativă pe care acesta o atribuia istoriei. Și Karamzin continua, arătînd importanța studiului istoriei pentru conducătorii de popoare și pentru simplii cetățeni, pentru ca după aceea să se ridice împotriva cosmopolitismului, socotit ca o „ființă metafizică sau o apariție atît de neobicinuită, despre care nu e nevoie să vorbim nici lăudîndu-l, nici condamnîndu-l". Și în opoziție cu cosmopolitismul, cealaltă ființă, care nu se dizolvă în metafizică „personalitatea fiecăruia este strîns legată cu patria: o iubim, pentru că ne iubim. Să-i lăsăm pe greci și pe romani să ne înflăcăreze închipuirea; ei aparțin familiei neamului omenesc și nu ne sînt străini prin calitățile și scăderile lor, prin glorie și nenorociri; dar numele de rus are pentru noi un farmec deosebit: inima mea bate cu mult mai tare pentru Pojarschi decît pentru Temistocle sau Scipio". Inima lui Karamzin bătea așadar cu mult mai tare, tot atît de tare ca și a lui Kogălniceanu, atunci cînd era vorba nu de eroii universali, ci de cei naționali. Dar

această participare sentimentală la istoria națională trebuie să fie totuși strunită de anumite cerințe proprii disciplinei: niciodată imaginația noastră nu trebuie să depășească documentul și, mai cu seamă, nu trebuie să construiască în contra sensului documentului. În istoria lui, a căutat să înfățișeze nu numai nenorocirea și gloria războiului, ci și tot ce se raportează la viața socială: succesele minții, ale artelor, obiceiurile, legile, industria; a căutat să descrie veacurile copilăriei poporului, veacurile basmelor. Informația letopisețului se completa cu informația dată de monumente de altă natură și totul năzuia să înfățișeze viața reală a poporului, în variatele sale manifestări.

Introducerea lui Karamzin concentrează astfel o mare parte din ideile ce caracterizează concepția istorică a lui Kogălniceanu. Și, spre a sublinia și mai mult apropierea dintre cei doi istorici, voi semnala faptul că, înaintea lui Kogălniceanu, Karamzin vorbise despre istoricul elvețian Johannes Müller, apreciindu-i opera istorică, dar criticîndu-i în același timp vestita introducere la acea operă, introducere pe care el o socotea drept o „poemă geologică".

Faptele relatate pînă în prezent ne îndreptățesc să vedem nu numai unele puncte comune în concepția istorică a celor doi scriitori, ci și o perfectă asemănare în atitudinea pe care ei au avut-o față de marile probleme culturale ale timpului: aceeași înțelegere pentru limba poporului, aceeași prețuire pentru produsele spirituale ale poporului. Și totuși, cu toată identitatea de atitudine și cu toate legăturile directe în materie de istorie, Kogălniceanu este departe de a fi o simplă copie a marelui istoric rus. Desfășurîndu-și însă activitatea în condițiuni oarecum identice și înclinîndu-se și unul și altul aceluiași sistem de gîndire — lui Herder și urmașilor lui Herder — era firesc ca și punctele de sosire să fie aceleași sau aproape aceleași.

Lucrurile acestea nu sînt spuse cu scopul de a diminua importanța raporturilor dintre Kogălniceanu și Karamzin și de a păstra în jurul scriitorului român aureola unei false originalități. Nimic nu poate fi mai absurd decît această claustrare în date locale, socotite inedite. Și nimic mai naiv în același timp: istoria a arătat totdeauna puterea de circulație a marilor idei, puterea de cucerire a lor. În epoca ei modernă, cultura română a fost asaltată de aceste idei, pornite în general din Apus, dar

venite uneori pe căile ocolite ale Răsăritului. Asemănătoare mișcării lui Kogălniceanu, mișcarea poporanistă română avea să se întemeieze pe idei împrumutate deopotrivă din Occident și din Orient, din socialismul francez de esență proudhoniană și din mișcarea narodnicilor ruși, ei înșiși proudhonieni în punctele de plecare. În felul acesta Rusia plătea datoria ei față de cultura română, care, prin Petru Movilă, Nicolae Milescu, Antioh Cantemir și Herascov, a contribuit la europenizarea ei.

Datele aduse în discuție măsoară și aria de pe care istoricul trebuie să-și culeagă informația pentru opera sa. O parte importantă revenea în această operație vechilor cronici și documente. Acestea trebuiau salvate și în 1841 Kogălniceanu face să apară volumul I din *Arhiva românească*, revistă închinată exclusiv publicării vechilor documente referitoare la istoria țărilor române. În introducerea acestei publicații, introducere ce are valoarea unei mărturisiri de credință, autorul spunea între altele: „Să ne ținem de obiceiurile strămoșești — atît cît nu sînt împotriva dreptei cugetări — să ne ținem de limba, de istoria noastră, cum se ține un om în primejdie de a se îneca de prăjina ce i se aruncă spre scăpare. Istoria românească mai ales să ne fie cartea de căpetenie, să ne fie paladiul naționalității noastre". Și mai departe, la întrebarea de unde se poate culege această istorie, el răspundea: „Istoria noastră este în tradițiile poporului, în movilele nenumărate ce împestrițează întinsele noastre cîmpii, în mănăstirile ce cuviosii și viteji noștri domni au zidit în aducerea aminte a bătăliilor cîștigate, în hrisoave și urice și în sfîrșit în hronicile Grecenilor, Popeștilor, Urecheștilor, Costineștilor și a atîtor alți bărbați, care într-o mînă țineau sabia spre apărarea patriei și într-alta condeiul spre a scrie mărețele lor fapte. Și pre aceștia cine-i știe, cine i-a citit, cine i-a publicat...?" Și, continuînd, el mărturisea că își propusese să publice o colecție a cronicilor Munteniei și Moldovei, lucrare pe cît de necesară pe atît de grea, deoarece aceluiași om îi revenea sarcina de a îngriji publicația și pe latura ei științifică și pe latura ei materială. Operația mergea așadar greu; dar ritmul lent în care ea se desăvîrșea nu era determinat de Kogălniceanu, care nu a cruțat nici timpul, nici banii necesari și care a dovedit în același timp și pregătirea tehnică cerută unui editor de texte. Dar anii aceștia sînt ani grei pentru el. Înzestrat cu o vedere clară a realităților actuale și a posibilităților viitoare, Kogăl-

niceanu însemna o mare primejdie pentru interesele oculte ce se sprijineau reciproc pe piața politică a țării. Orice gest îi este studiat, orice cuvînt îi este tălmăcit și răstălmăcit, orice întreprindere îi este suprimată. În 1840, *Dacia literară* este suprimată după șase luni de existență; *Arhiva românească*, apărută în 1841, nu poate fi reluată decît în 1845, cînd apare cel de al doilea și ultimul număr. Cursul de istorie națională, început în 1843, este suspendat îndată după aceea, iar revista *Propășirea* apare și dispare în 1844. Dacă la acestea adăugăm și faptul că scriitorului nu-i este cruțată nici încercarea închisorii, vom înțelege în toată semnificația lor dureroasă cuvintele pe care le scria la sfîrșitul anului 1845, în fruntea celui de al doilea volum al *Arhivei Românești:* „Dacia literară. Propășirea, Calendarele populare, fragmentele istorice din cronicele Moldaviei, Letopisețele țării fie-mi mai ales dezvinovățire pentru că n-am făcut mult. Că am vrut, și că n-am putut, vor mărturisi-o toți acei ce-mi știu împrejurările".

Și totuși, ceea ce putea era foarte mult. În același an, 1845, apăreau la Iași, în două volume și în traducere franceză, unele fragmente scoase din cronicile Moldovei și Munteniei, destinate istoricilor străini. Traducînd în fapt unul din deziderate le Renașterii ardelene, tot atunci el făcea să apară volumul II din Letopisețele Moldovei, a căror publicare în continuare o asigura și pentru timpul cît avea să lipsească din țară și din care apare într-adevăr, anul următor, volumul al treilea. Cel dintîi, precedat de o introducere (introducerile erau părțile cele mai puțin plăcute cenzorilor timpului) nu va putea fi publicat decît în 1852, la o dată cînd libertatea de expresie era mai mare decît în trecut, dar cînd, cu toate străduințele revoluționarilor români de la 1848, viitorul țărilor române rămînea tot atît de neguros. De aceea scepticismul prefeței lui Kogălniceanu — scepticismul unui învins, dar nu al unui resemnat — ne apare adînc motivat: „Dacă vreodinioară studiul istoriei a fost trebuitor, aceasta este în epoha noastră, în acest timp de haos, cînd și oameni publici, și oameni privați, bătrîni și tineri ne-am văzut individualitățile sfîșiate și iluziile ce ni era mai plăcute șterse".

Într-un astfel de timp, singurul liman de mîntuire — pentru Kogălniceanu există totdeauna un liman de mîntuire — este studiul istoriei. Pentru el însuși, studiul acesta fusese salvator, la el recursese ori de cîte ori prigonirile dinafară și tulbu-

rările dinlăuntru se înverșunau împotriva lui. Istoria nu constituia astfel numai un izvor de înțelepciune pentru conducători sau de consolare pentru oamenii obișnuiți, ci și cel mai indicat refugiu pentru spiritele alese.

Nu intră în intenția mea de a da o descriere a operei lui Kogălniceanu, nici de a urmări felul în care el a îndeplinit misiunea ce își propunea. Ceea ce interesează este numai descifrarea sensului pe care activitatea sa îl îmbracă în cultura română. Pentru aceasta voi semnala în final convingerea la care istoricul avea să ajungă cu vremea. În prefața din 1872 a cronicilor (ed. II), el mărturisește că n-a sosit încă timpul să se scrie un tratat sintetic de istoria românilor, că această operație nu era posibilă decît după publicarea unei bogate colecții de izvoare. Mărturisirea aceasta nu poate să nu ne surprindă; ea venea din partea unui cercetător care în prima sa tinerețe se afirmase tocmai prin scrierea unei astfel de lucrări sintetice. Timpul i-a ascuțit însă spiritul critic și el exercită aici ascuțișurile sale asupra propriei opere, care la această dată nu-l mai satisface. Este semnul unei maturități de gîndire ce îl îndreptățea să afirme, încă din 1855, că secolul al XIX-lea bate în pieptul său.

Și astăzi încă s-ar putea spune cu toată îndreptățirea că — mai mult decît prin lucrările sale — prin această modernizare a concepției, prin această conștiință a marilor imperative ale științei, în pieptul lui Kogălniceanu bătea într-adevăr secolul al XIX-lea.

Un aspect de o însemnătate indiscutabilă al operei lui M. Kogălniceanu îl constituie activitatea sa oratorică[6]. *Cuvîntul* din 1843 nu e o operă de valoare numai prin ideile sale și prin puternicul sens național pe care îl avea de la un capăt la celălalt: prin arta cu care erau înlănțuite argumentele și prin puternica mișcare a frazei, el era în același timp o realizare oratorică de mare stil.

Nu toate discursurile lui Kogălniceanu au fost publicate. Acesta este cazul celebrului discurs în legătură cu moșia schitului Popăuți, celebru și prin faptul că, în urma lui, Kogălniceanu a fost trimis la închisoare. Acest discurs trebuie să fi fost un discurs cu idei politice. S-a spus încă de mult despre Kogălniceanu că este un „orator politic în toată puterea cuvîntului". Dar arta oratorică n-a fost analizată nici de cerce-

tătorii de mai înainte, nici, recent, de G. Călinescu, care în loc să urmărească forța de argumentare și de convingere a scriitorului, este preocupat să descopere doar efectele „de spirit", neesențiale în această împrejurare.

Discursurile cele mai cunoscute sînt:

1. *Apărarea ministerului din 30 aprilie 1860 înaintea Adunării Elective din Iași,* Iași, 1861.
2. *Cuvînt în contra alegerii și a eligibilității d-lui Alex. C. Moruzi,* Iași, 1861.
3. *Îmbunătățirea soartei țăranilor, cuvînt rostit la 25 mai 1862.*
4. *Al doilea cuvînt rostit la 1 iunie 1862,* București, 1862.
5. *Chestiunea Strousberg,* București, 1872.
6. *Tocmele agricole,* București, 1882.
7. *Chestiunea Dunării,* București, 1882.
8. *Programa de la Mazar-Pașa,* 1883.
9. *Interpelațiune privitoare la expulzarea românilor de peste Carpați,* București, 1886.
10. *Dezrobirea țiganilor, ștergerea privilegiilor boierești, emanciparea țăranilor,* București 1891.

Cel mai important este discursul din 25 mai 1862 în legătură cu soarta țăranilor și de aceea voi insista mai mult asupra lui, fiind unul dintre cele mai bune discursuri din literatura română. Se știe că una din problemele fundamentale ale revoluției din 1848 a fost problema agrară. Comisia agrară de la București avea pe Ion Ionescu de la Brad ca tehnician. Discuțiile din comisii au determinat pe unii să fie acuzați de comunism. Soluția ei mai înțelegătoare o dă Grigore Ghica în Moldova și Barbu Știrbei în Muntenia. Aceeași problemă a constituit punctul de încercare în discuțiile din Divanurile ad-hoc. În cele din urmă se alcătuiește la Focșani o comisiune care ia în discuție problema agrară și redactează un proiect foarte retrograd, conservator. Proiectul a fost pus la vot în Parlamentul din Iași și a fost votat, după cum a fost votat și în cel de la București. În cele din urmă s-a pus în discuție și în Parlamentul Principatelor Unite din București. Kogălniceanu reprezenta punctul de vedere al partidului liberal, care cerea dimite pentru votarea proiectului de lege. Kogălniceanu se găsea în fața unui parlament reacționar, conservator, care reprezenta interesele clasei boierești. Discursul lui este un model de artă oratorică, de înlănțuire a judecăților și de adîncă cu-

noaștere a realităților. Respingerea proiectului comisiei centrale se întemeiază în primul rînd pe un argument de ordin juridic: acesta nu respecta prevederile Convențiunii, care cerea revizuirea legilor agrare existente. Or, Comisia centrală n-a plecat de la legile existente, pe care le ignora, ci a propus o nouă lege. Dacă ignora legile, ce a mai revizuit? Așadar, o sentință care se dă cu ignorarea dosarului cauzei. Calitățile oratorice ale unui discurs nu pot fi apreciate decît de ascultători; scris și citit, el pierde foarte mult. Cu oarecare aproximație, ne putem totuși imagina efectul pe care îl va fi avut. Argumentul invocat de Kogălniceanu probează nu numai puterea logică a scriitorului, ci și tactul său psihologic: înainte de a aplica lovitura hotărîtoare, adversarul trebuie dezarmat, făcut ridicol. Dar operațiunea aceasta nu poate fi săvîrșită oricum, printr-o aluzie directă la persoană, de pildă; ci prin dovedirea incompetenței, a ignoranței celor în cauză. Scriitorul trece apoi la discutarea fondului chestiunii. Și aici se remarcă intenția de discreditare a adversarilor, procedeul preferat fiind ironia și reducerea la absurd. Astfel, el prezintă pe larg poziția unuia dintre membrii Comisiei centrale, Costache Iepureanu, care dorea să se realizeze aceste trei măsuri antagoniste: să se respecte proprietatea, să se fixeze clăcașii, dar să li se dea un chip omenesc de viețuire. În sfîrșit, scriitorul își expune și punctul său de vedere, întemeiat pe o întinsă erudiție. El studiază modul cum s-au înfăptuit legiferările constituționale în Occident și în Rusia. Principiul pe care îl descoperă el la baza acestora, principiu pe care îl și sprijină în continuare este acela al cunoașterii profunde a realităților locale. Pentru aceasta, el insistă pe larg asupra caracterului particular al proprietății în țările române, prilej de etalare a culturii sale istorice foarte adînci. În cele din urmă, autorul înlătură argumentele istorice și de drept și se adresează inimilor deputaților, cărora le cere umanitate, le cere patriotism. În final face apel la iubirea de țară a primului-ministru și reproduce cuvîntul său ținut la alegerea lui Cuza, căruia îi cere să fie bun, mai ales cu aceia cu care toți domnii trecuți n-au fost buni.

Din varietatea și gradarea ascendentă a argumentelor, ne putem da seama că Kogălniceanu este un maestru al amplificării retorice, un orator înzestrat cu cel mai fin simț psihologic. Puterea sa logică, adăugată la o impresionantă cultură juridică și istorică dau impresia de ceva adînc studiat, de ceva

masiv, care așază definitiv, care epuizează problema tratată. Elocvența discursurilor sale decurge și din savanta construcție a ironiei, realizată îndeosebi prin reducerea la absurd a ideilor adversarului.

Privită în total, activitatea lui Kogălniceanu se poate urmări și clasifica pe baza cronologiei: în începuturi, mai mult istorie și literatură; apoi, preocupat foarte puțin de literatură, ușor de istorie și aproape exclusiv de politică. Accentul esențial cade asupra acesteia din urmă, deși el este studiat mai mult ca un creator de curent literar. Crezul lui literar este o consecință a crezului său politic: înțelegînd că organizarea națională este cea mai indicată, el dă soluția cea mai sănătoasă pentru aceasta, soluția pe care o impunea evoluția societății: emanciparea țăranului. Concluzia pentru literatură era următoarea: literatura să fie națională, pentru că ea este corelată luptei național-sociale. Kogălniceanu se definește din plin ca un spirit pătruns de doctrina democratică și națională a secolului al XIX-lea.

NOTE ŞI BIBLIOGRAFIE

[1] O amplă biobibliografie (înregistrînd întreaga operă manuscrisă şi publicată a scriitorului, precum şi bibliografia critică pînă la 1970) a dat Al. Zub, *Mihail Kogălniceanu (1817—1891). Biobibliografie*, Buc., 1971. V. şi Dan Simonescu, *Bibliografia operelor lui M. Kogălniceanu*, în *Studii şi materiale de istorie modernă*, I, 1957; Constantin C. Angelescu, *Rectificări şi completări la o bibliografie recentă a operelor lui M. Kogălniceanu*, în *Studii şi cercetări ştiinţifice*, Iaşi, VIII, 1957, fasc. 1.

Asupra vieţii şi activităţii lui Kogălniceanu: N. Cartojan, *Mihail Kogălniceanu, Copilăria*, în *Convorbiri literare*, 1913, nr. 6—7; Id., *M. Kogălniceanu la Lunéville*, în *Ibid.*, 1913, nr. 8; Id., *Lecturi ale lui M. Kogălniceanu la Lunéville*, în *Ibid.*, 1933, nr. 3; D. Mazilu, *Kogălniceanu la Lunéville în 1834—35*, în *Gazeta cărţilor*, Ploieşti, 1934; P. Haneş. *M. Kogălniceanu la Lunéville*, în *Studii de istorie literară*, Buc., 1970; Id., *Mihail Kogălniceanu la Berlin*, în *Viaţa nouă*, I, 1905, nr. 4; Id., *Mihail Kogălniceanu student la Berlin*, în *Prietenii istoriei literare*, I, 1931; D. C. Amzăr, *Kogălniceanu la Berlin. Cîteva date noi din timpul studiilor*, în *Cercetări literare*, III, 1939; N. Cartojan, *M. Kogălniceanu student la Berlin*, în *Arhiva românească*, III, 1939; Id., *Operele lui Kogălniceanu din timpul studiilor la Berlin*, în *Ibid.*, V, 1940; P. V. Haneş, *Tinereţea lui Kogălniceanu*, în *Studii literare*, Buc., /1925/; N. Cartojan, *Întoarcerea lui Kogălniceanu în ţară. Corespondenţă inedită privitoare la copiii lui M. Sturdza şi la M. Kogălniceanu*, în *Arhiva românească*, IV, 1940; Id., *Surghiunul lui Kogălniceanu la mănăstirea Rîşca*, în *Convorbiri literare*, 1915, nr. 1; Nestor Vornicescu, *Mihail Kogălniceanu la Rîşca în 1844*, în *Mitropolia Moldovei şi Sucevei*, XLIV, 1968, nr. 3—4; N. Cartojan, *Călătoria lui M. Kogălniceanu în Spania*, Buc., 1919; Id., *Mihail Kogălniceanu la Paris în 1846*, în *Flamura, 1925*, nr. 7—8 şi în *Omagiu lui Mihail Dragomirescu*, Buc., 1928; Traian Cantemir, *Mihail Kogălniceanu în documentele mînăstirilor Neamţ şi Secu*, în *Limbă şi literatură, XVII, 1968 (activitatea de*

avocat); D. M. Vitcu, *M. Kogălniceanu şi evenimentele din martie 1848 de la Iaşi*, în *Anuarul Institutului de istorie şi arheologie din Iaşi*, IV, 1967; Al. Zub, *Reflecţiile unui paşoptist*, în *Cronica*, III (1968), nr. 38 (memorii şi broşuri ale lui Kogălniceanu asupra anului 1848); N. Cartojan, *Pribegia lui M. Kogălniceanu în Bucovina la 1848*, în */Omagiu/. Lui Ion Bianu*, Buc., 1916; Constantin C. Angelescu, *Mihail Kogălniceanu director al Departamentului din Lăuntru al Moldovei în 1851—1852*, în *Studii şi cercetări ştiinţifice*, Iaşi, IX, 1958, fasc. 1—2; Dan Berindei, *Mihail Kogălniceanu, prim ministru al Moldovei şi emigraţia maghiară (1860—1861)*, în *Studii şi materiale de istorie modernă*, II, 1960; G. Zane, *Mihail Kogălniceanu şi problema naţională*, în *Viaţa economică*, IV (1966), nr. 24; P. Georgescu, *M. Kogălniceanu şi Unirea*, în *Viaţa românească*, XIX, 1966, nr. 1; N. Corivan, *Mihail Kogălniceanu şi organizarea administrativă a Moldovei în prima sa guvernare din timpul domniei lui Alexandru I. Cuza*, în *Studii şi articole de istorie*, XII, 1968; Andrei Rădulescu, *Din viaţa şi activitatea lui Mihail Kogălniceanu în anii 1865—1867*, în *Arhiva românească*, VIII, 1942 şi IX, 1943; Vasile Maciu, *Kogălniceanu diplomat*, în *Lumea*, II, 1964, nr. 33; Dan Berindei, *Din activitatea diplomatică a lui Mihail Kogălniceanu*, în *Lumea*, IV, 1966, nr. 26; Id., *Mihail Kogălniceanu*, în vol. *Diplomaţi iluştri*, I, Buc., 1969; Mircea Tomescu, *Mihail Kogălniceanu ca editor*, în *Convorbiri literare*, 1941, nr. 8—10; Dan Simonescu, *Mihail Kogălniceanu ca tipograf şi editor la Iaşi*, în *Studii şi cercetări de bibliologie*, II, 1957; P. V. Haneş, *Kogălniceanu director de teatru*, în *Viaţa nouă*, II, nr. 5.

Monografii, studii şi prezentări cu caracter general: C. Erbiceanu, *Scurte notiţi biografice asupra vieţei şi activităţei marelui patriot şi distins cetăţean Mihail Kogălniceanu...*, Buc., 1891; A. D. Xenopol, *Mihail Kogălniceanu (Discurs de recepţie)*, în *Arhiva*, VII, 1895, nr. 7—8; Titu Maiorescu, *Istoria contemporană a României (1866—1900)*, Buc., 1925 (ed. 2); Anghel Demetriescu, *Mihail Kogălniceanu*, în *Opere*, Buc., 1937; G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească*, Iaşi, 1909; Lucreţia Rădulescu-Pravăţ, *Activitatea lui Mihail Kogălniceanu pînă la 1866*, Iaşi, 1913; D. Onciul, *Mihail Kogălniceanu. Memorii la centenarul naşterii lui*, Buc., 1918; N. Iorga, *Mihail Kogălniceanu scriitorul, omul politic şi românul*, Buc., f.a.; Radu Dragnea, *Mihail Kogălniceanu*, Cluj, 1921 (ed. 2, Buc., 1926); Eugen Lovinescu, *Istoria civilizaţiei române moderne*, ed. Z. Ornea, Buc., 1972; N. Cartojan, *Mihail Kogălniceanu*, Buc., 1926; culegerea *Mihail Kogălniceanu. Ciclu de conferinţe ţinute la Radio Bucureşti în 1935*, Buc., 1936; G. C. Nicolescu, *Mihail Kogălniceanu*, Buc., 1946; Gh. Georgescu-Buzău, *Mihail Kogălniceanu înnoitorul*, Buc., 1947; G. Călinescu, *M. Kogălniceanu*, în *Steaua*, IX, 1958, nr. 5; Virgil

Ionescu, *Mihail Kogălniceanu. Contribuții la cunoașterea vieții, activității și concepțiilor sale*, Buc., 1963; A. Oțetea, *Un créateur de la Roumanie modèrne: Mihail Kogălniceanu*, în *Revue roumaine d'histoire*, VII, 1968, nr. 1; Ș. Cioculescu, *Mihail Kogălniceanu*, în *Gazeta literară*, XV, 1968, nr. 36; R. Pantazi, *Mihail Kogălniceanu* (1817—1891), în volumul *Istoria gîndirii sociale și filozofice din România*. Buc., 1964.

Corespondență, documente, note de călătorie: *Scrisori*, ed. P. V. Haneș, Buc., 1913; *Scrisori din timpul studiilor. Scrisori către surorile sale. Scrisori din exil*, ed. P. V. Haneș, 1934; Aug. Z. N. Pop, *Catalogul corespondenței lui Mihail Kogălniceanu*, Buc., 1959; *Scrisori. Note de călătorie*, ed. Aug. Z. N. Pop și Dan Simonescu, Buc., 1967; Paul Plătănea, *Corespondență inedită Kogălniceanu*, în *Cronica*, II, 1967, nr. 44; *Documente*, ed. cit., p. 221—280; *Manuscriptum*, III (1972), nr. 1. Fragmente de jurnal intim din arhiva Kogălniceanu publică Al. Zub, *În jurul unor însemnări inedite ale lui M. Kogălniceanu (1838—1839)*, în *Revista de istorie și teorie literară*, XIX (1970), nr. 2.

Despre scrisorile și notele de călătorie ale lui Kogălniceanu: Ș. Cioculescu, *Kogălniceanu și Spania*, în *Gazeta literară*, XV (1967), nr. 45 (sau în *Itinerar critic*); Al. Paleologu, *Un roman epistolar*, în *Viața românească* XX (1967), nr. 9; Al. Piru, *M. Kogălniceanu călător*, în *Gazeta literară*, 1967, nr. 36 (sau în *Varia*); Em. Boldan, *Mihail Kogălniceanu, călător peste hotare*, în *Limbă și literatură*, XVII, 1968; M. Zaciu, *De exemplu, Kogălniceanu*, în *Echinox*, IV (1972), nr. 4; Al. Săndulescu, *Literatura epistolară*, Buc., 1972.

Ediții: *Schița despre țigani*, trad. Gh. I. Ghibănescu, Iași, 1900; *Scrieri și discursuri* comentate de N. Cartojan, ed. 2, Craiova, 1939; *Opere*, ed. Cartojan, Craiova, f.a.; *Opere*, tom I, ed. critică A. Oțetea, Buc., 1946 („Scriitori români moderni"); *Scrieri sociale*, ed. Dan Simonescu, Buc., 1947; *Scrieri alese*, ed. D. Simonescu, Vol. I—II, Buc., 1955 (BPT), cu o a doua ediție, în 1956, într-un singur volum; *Despre literatură*, ed. Dan Simonescu, Buc., 1956 (Mica bibl. critică); *Discursuri parlamentare din epoca Unirii*, ed. VI. Gh. Diculescu, studiu introductiv V. Rață, Buc., 1959; *Scrieri literare, istorice, politice*, ed. Geo Șerban, Buc., 1967 („Lyceum"); *Texte social-politice alese*, ed. Dan Berindei, L. Boicu, N. Chiachir, M. Ionescu, D. Simonescu, Buc., 1967; *200 rețete cercate de bucate, prăjituri și alte trebi gospodărești* (colab. cu C. Negruzzi), ed. Titus Moraru, prefață M. Zaciu, postfață G. Călinescu, Cluj, 1973. Din lucrările lui Kogălniceanu, și în *Anul 1848 în Principatele Române*, vol. I, II, Buc., 1902; *Satire și pamflete (1800—1849)*, antologie de Gh. Georgescu-Buzău, Buc., 1968; *Primii noștri dramaturgi*, ed. cit. În *Documente și manuscrise literare*, ed. cit., vol. II, o schiță de istoria culturii și a literaturii române

— ciorna unei comunicări ce ar fi urmat să fie susțină la Odessa (asupra căreia, v. N. Cartojan, *Kogălniceanu și Societatea de arheologie și istorie veche a Nordului*, în *Drum drept*, 1915, nr. 3 și Virgil Ionescu, *Legăturile lui M. Kogălniceanu cu „Societatea de istorie și antichități din Odessa" și cu „Societatea regală a specialiștilor în istoria veche a nordului" din Copenhaga*, în anexele lucrării sale, *Mihail Kogălniceanu...*, Buc., 1963).

O serie de lucrări i-au fost atribuite, în ultima perioadă, lui Kogălniceanu, de către Dan Simonescu și de către Al. Zub (v. Dan Simonescu, *Opere necunoscute ale marelui patriot român. Culegerea de documente tipărită la Londra, 1857*, în *Ramuri*, III (1966), nr. 6; Id., *Din operele necunoscute ale lui Kogălniceanu. Articole din ziarul „Alegătorul liber" (1876)* în *Luceafărul*, IX (1966), nr. 25; Id., *Opere ale lui M. Kogălniceanu necunoscute*, în *Studii*, XIX (1966), nr. 5; Al. Zub, *Scrieri necunoscute ale lui Kogălniceanu (1867—1870)*, în *Viața românească*, XX (1967), nr. 9 și *Iașul literar*, XVIII (1967) nr. 9; Id., *Scrieri necunoscute ale lui M. Kogălniceanu din 1869. Colaborarea la ziarul „Adunarea națională"*, în *Anuarul Institutului de istorie și arheologie din Iași*, IV, 1967; Id., *O schiță de moravuri a lui M. Kogălniceanu necunoscută (1860)*, în *Revista de istorie și teorie literară*, XVII (1968), nr. 3. Dan Simonescu îi atribuie lui Kogălniceanu și schița *Idei greșite*, din *Steaoa Dunării*. 1856, nr. 6, 11 (*Opere necunoscute ale lui M. Kogălniceanu*, în *Argeș*, I (1966), nr. 2), atribuire contestată de Virgil Ionescu (*Ion Ghica, autor al broșurii pașoptiste „Ce sînt meseriașii?" și colaborator la gazeta unionistă „Steaoa Dunării"*, în *Revista de istorie și teorie literară*, XVI. 1967, nr. 3) și de P. Cornea (*O scriere a lui I. Ghica atribuită greșit lui M. Kogălniceanu și în genere despre problemele paternității*, în *Revista de istorie și teorie literară*, XVIII, 1968, nr. 1); Al. Zub consideră că *Idei greșite* e opera de colaborare a lui Ghica și Kogălniceanu (*Pe marginea unor scrieri ale lui Kogălniceanu din epoca Unirii*, în *Studii*, XXIII, 1970, nr. 4).

[2] *Despre civilizație* nu e o lucrare originală a lui Kogălniceanu, ci o traducere după Élias Régnault, *Civilisation*, în *Dictionnaire politique*, Paris, 1842 (v. Virgil Ionescu, *Caracterul scrierii „Despre civilizație". atribuită lui Kogălniceanu. Surse ideologice ale programului publicației „Steaoa Dunării"*, în *Revista de istorie și teorie literară*, XX. 1971, nr. 4).

[3] Ideile literare ale lui Kogălniceanu și ale școlii sale, tratate rezumativ în capitolul *Elaborarea doctrinei literare*, au fost studiate de D. Popovici în cursul deja amintit, închinat *Daciei literare*. Referitor la *Dacia literară*, v. notele capitolului *Elaborarea doctrinei literare*. Asupra ideilor literare și lingvistice, precum și asupra activității de critic și îndrumător literar, v. Radu Dragnea, *Mihail Kogălniceanu: ideile lite-*

rare, în *Săgetătorul*, I, nr. 4 (22 oct. 1921); Id., *Mihail Kogălniceanu și descoperirea poeziei populare*, în *Gîndirea*, I, p. 14; M. Tomescu, *Tradiționalismul literar al lui Mihail Kogălniceanu*, în *Preocupări literare*, VII, 1942; S. Dănescu, *Preocupările lui Kogălniceanu cu privire la limbă*, în *Limba română*, II, 1953, nr. 6 și XIII, 1964, nr. 2; Lucia Pop, *Probleme de limbă în cercul Kogălniceanu* în *Studii și cercetări științifice*, Iași, S. III — Științe sociale, VI, 1955, fasc. 1—2; Dan Simonescu, *Baza folclorică a operei literare a lui Mihail Kogălniceanu*, în *Limbă și literatură*, XVII, 1968; Dan Mănucă, *Critica literară românească între 1840—1860*, în *Anuar de lingvistică și istorie literară*, Iași, XVIII, 1966; G. Ivașcu, *Un arhitect al culturii române moderne: Mihail Kogălniceanu. Îndrumător literar*, în *Steaua*, XVIII, 1967, nr. 7; Traian Cantemir, *Mihail Kogălniceanu istoric literar*, în *Ateneu*, IV (1967), nr. 8; P. Cornea, *Mihail Kogălniceanu — îndrumătorul literar și scriitorul*, în *Contemporanul*, 1967, nr. 37; Id., *Originile romantismului românesc* (cap. *Spre un concept de romantism național*).

[4] Pentru activitatea literară, N. Iorga, *Începuturile romanului nostru (1850—1862). II. Încercările lui Kogălniceanu și I. Ghica*, în *Semănătorul*, V (1906), nr. 28; T. Vârgolici, *Începuturile romanului românesc*, Buc., 1963; N. Cartojan, *Mihail Kogălniceanu. Activitatea literară*, Analele Acad. Rom., Mem. secț. lit., s. III, t. XI, mem. 3, Buc., 1942; Perpessicius, *Jurnal de lector. Kogălniceanu, literatul* în *Revista Fundațiilor*, VIII, 1941, nr. 7; Ș. Cioculescu, /M. Kogălniceanu/ *Scriitorul*, în *Ibid.*; Dan Simonescu, *Limba și stilul operei lui Mihail Kogălniceanu*, în *Limba română*, 1954, nr. 5; Id., Contribuția lui *M. Kogălniceanu la dezvoltarea și îmbogățirea limbii literare*, în vol. *Contribuții la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea*, Buc., 1956; Gh. Bulgăr, *Lexicul limbii literare și jargonul la 1844...*, în *Limba română*, VII (1958), nr. 1; T. Moraru, *Fiziologia literară*, Cluj, 1972; I. Negoițescu, *Istoria literaturii române. Mihail Kogălniceanu* (Din cap. 9), în *Argeș*, VIII (1973), nr. 5.

[5] Pasajul referitor la concepția istorică reproduce parțial studiul lui D. Popovici, *Concepția istorică a lui Mihail Kogălniceanu*, din *Arhiva românească*, X. Asupra raporturilor Kogălniceanu—Ranke, v. I. Lupaș, *Leopold Ranke și Mihail Kogălniceanu*, Analele Acad. Rom., Mem. secț. ist., s. III, t. XVIII, mem. 10. Despre influența lui Hegel, T. Vianu, *Influența lui Hegel în cultura română*, Analele Acad. Rom., Mem. secț. lit., s. III, t. VI, mem. 10, Buc., 1933 (sau în *Studii de literatură română*). Influența lui Karamzin asupra istoricului român a fost semnalată într-o notiță anonimă din *Noua revistă română*, 1900, vol. II, nr. 16, supliment (*Kogălniceanu și istoricul rus Nicolae Mihailovici Karamzin*) și reluată

de P. V. Haneș, în *Viața nouă*, I, 1905, nr. 14—15 *(Karamzin și Kogălniceanu)*. Pentru activitatea folcloristică din Rusia înainte de Karamzin, D. Popovici deținea informațiile din Ettore lo Gatto. *Storia della litteratura russa*, 1924 .

A. Oțetea, *Kogălniceanu istoric*, în *Preocupări literare*, VI, 1941, nr. 9; Id., *Ibid.*, în *Ethos*, I, 1944, nr. 2—3; Id., *Mihail Kogălniceanu istoric și om de stat*, în *Studii*, XIX (1966), nr. 5; N. Bagdasar, *Concepția istorică a lui Mihail Kogălniceanu*, în *Studii și cercetări științifice*, Iași, Filologie, VIII, 1957, fasc. 2; Șt. Pascu, Eugen Stănescu, *Istoriografia modernă a României. Încercare de periodizare și fixare a principalelor curente și tendințe*, în *Studii*, XVII, 1964, nr. 1; Dan Simonescu, *Istoricul Mihail Kogălniceanu*, în *Mitropolia Olteniei*, XIX, 1967, nr. 9—10.

[6] La calitățile oratorice ale lui Kogălniceanu se referă Maiorescu în *Oratori, rectori și limbuți*, în *Critice*, III, considerîndu-l „un orator politic în toată puterea cuvîntului"; V. A. Urechia, *Despre elocința română. Oratorii moderni: Panu, Barbu Catargiu, Cogîlniceanu, Brătianu*, Buc., 1867; Anghel Demetriescu, *Mihail Kogălniceanu. Oratorul*, în *Gazeta Transilvaniei*, LIX, 1896, nr. 144 și 145; N. Iorga, *Marile discursuri ale lui M. Kogălniceanu*, în *O luptă literară*, II, Vălenii de Munte, 1916; M. Fotino, *L'influence française sur les grands orateurs politiques roumains de la seconde moitié du XIX-e siècle (1857—1900)*, Buc., 1928; Antoaneta Macovei, *Mihail Kogălniceanu — orator*, în *Analele științifice ale Universității „Al. I. Cuza" din Iași*, Limbă și lit., XIV, 1968, nr. 1; Al. Duțu, *Elocvența lui Kogălniceanu*, în *Explorări în istoria literaturii române*, Buc., 1969 (studiu esențial, care-l integrează pe Kogălniceanu tradiției oratoriei românești, ca element de tranziție de la „scriitorii retorici" la momentul Junimea, prin combinarea expresiei cronicărești cu formula logică).

ALECU RUSSO

Alecu Russo reprezintă, în grupul *Daciei literare,* un caz special. Fără să fi colaborat la *Dacia literară,* ci doar la publicaţiile care o continuă pe aceasta, aducînd unele noi aspecte, corectînd unele erezii, el joacă rolul pe care avea să-l joace mai tîrziu. Odobescu în Muntenia şi pregăteşte în societatea românească baza critică necesară primirii crezului junimist.

Basarabean de origine, Alecu Russo s-a născut probabil la Chişinău, în 1819[1]. Tatăl său se cobora dintr-o familie de boiernaşi şi avea unele proprietăţi în Basarabia şi în Moldova. Practica însă şi comerţul pe scară întinsă şi, pentru aceasta, era nevoit să facă dese călătorii în străinătate. Mama, o Donici, era vară cu tatăl său, şi copilul nu este rodul unei căsătorii legiuite. De altfel, tatăl se căsătoreşte a doua oară şi, după ce lichidează proprietăţile din Basarabia, se stabileşte definitiv în Moldova. Se pare că între tată şi fiu n-au fost raporturi prea cordiale. Ne îndreptăţeşte să credem aceasta în primul rînd opera scriitorului, dar probe documentare întăresc presupunerea: testamentul lui Iancu Russu arată ca moştenitori ai săi numai pe copiii avuţi în a doua căsătorie, nu şi pe Alecu Russo.

Scriitorul îşi aduce aminte de satul copilăriei sale, aşezat pe malurile Bîcului. Îşi va fi început acolo studiile? Nu se poate spune cu preciziune nimic; se poate deduce însă din scrierile sale că această educaţie prevedea şi un dascăl grec, ceea ce înseamnă că ea s-ar fi făcut după o anumită modă a timpului, prelungită şi după epoca fanariotă. În 1830 este instalat însă într-un institut de educaţie din Elveţia, la Vernier, lîngă Geneva. Institutul acesta era condus de un pedagog de seamă al timpului, François Naville, căruia i se datorează mai multe scrieri închinate problemelor educaţiei. Naville fusese preot

cîtăva vreme, iar după acea își consacrase întreaga existență educației copiilor săi, alături de care acceptă să facă și educația cîtorva copii străini. „Institutul" aducea mai mult a familie — o familie mai numeroasă — cu un profesor al casei și cu profesori care veneau din oraș pentru lecții. Într-o atmosferă de calm favorabilă muncii, viața se desfășura către scopuri pe care educatorul le urmărea cu perseverență: formarea unor deprinderi morale și a unei judecăți sănătoase.

Aici petrece Russo pînă în 1835, cînd pleacă la Viena cu intenția de a studia comerțul. Era, probabil, dorința tatălui său, care făcea comerț de cereale cu Viena. Dacă pentru șederea în Elveția avem, în clipa de față, informații suficient de lămuritoare, nimic nu ne vine în ajutor spre a afla care au fost preocupările sale în capitala Austriei. S-a afirmat însă că aici n-a putut rămîne vreme îndelungată.

O întrebare care se pune în legătură cu studiile sale este aceea a motivelor care au determinat pe bătrînul Iancu Russu să-și trimită copilul în Elveția, într-o vreme cînd fiii de boieri mergeau de obicei în orașele germane și mai cu seamă la Paris. Am amintit că tatăl scriitorului s-a căsătorit a doua oară. Soția sa era grecoaică, se numea Maria Rosolim și fusese căsătorită mai înainte cu un francez, Lapierre. N-ar fi exclus deci ca influența soției să fi fost hotărîtoare în alegerea centrului de studii pentru viitorul scriitor. Oricare vor fi fost gîndurile care au dictat îndepărtarea lui de familie, a fost un gînd fericit acela care a dus la stabilirea lui la Geneva. Elveția veacului al XVIII-lea a fost caracterizată ca o „piață de idei". Aici se încrucișau și adeseori se înfruntau idei de proveniență franceză, germană și italiană. Aceeași funcție o îndeplinește Elveția și în veacul al XIX-lea, pînă la o dată foarte tîrzie. Și astfel, dacă prin anumite idei ale sale Russo ne obligă să ne gîndim la Aufklärung-ul german, prin altele el se arată elevul filozofiei eclectice a lui Victor Cousin, filozofie devenită oficială în Franța și influențînd puternic și în afara Franței.

Elveția a lăsat amintiri foarte puternice în sufletul tînărului școlar. În *Piatra teiului* el își amintește de „tresăririle ușoare pe care le stîrnea piatra mea pe undele Ronului"; și tot acolo, o sugestivă evocare a peisajului elvețian trădează, prin detalii, cunoașterea directă și care e raportată la peisajul moldovenesc, asemănător lui prin „amintirile istorice, legendele castelelor".

Data întoarcerii sale în țară este nesigură. Se pare însă că ea trebuie fixată în 1838. În 1839 întreprinde o călătorie în Moldova de sus și fructul literar al acesteia ni s-a păstrat: este *Piatra teiului*, care în originalul lui Russo se numea *Fragments d'un voyage dans la haute Moldavie en 1839. La pierre de tilleul. Légende montagnarde*. Scurt timp după aceasta, în 1841, este numit judecător la Piatra Neamț, ceea ce soluționează grelele întrebări în legătură cu starea lui materială, care-l torturau în urma ruperii relațiilor cu tatăl său. În magistratură rămîne numai cîțiva ani, pînă la 1844, cînd se stabilește ca avocat la Iași. Aici intră în cercul scriitorilor și numără printre prietenii săi pe M. Kogălniceanu, pe V. Alecsandri și pe fratele acestuia, Iancu. În 1846 apare ca scriitor dramatic, cu două comedii: *Băcălia ambițioasă* și *Jicnicerul Vodă sau Provincialul la Teatrul Național*. Aceasta din urmă se pare că satiriza stările de lucruri din Moldova. Textul ambelor comedii s-a pierdut, dar Alecsandri semnalează, în articolul biografic pe care i l-a închinat în *Revista română* a lui Odobescu, versurile:

Din Focșani la Dorohoi,
Țara-i plină de ciocoi

care ar fi avut darul de a supăra ocîrmuirea zilei. Era așadar aceeași temă pe care avea să o reia Alecsandri în *Iașii în carnaval*, o critică ascuțită a societății și conducerii Moldovei. Pentru păcatul acesta Russo trebuie să sufere surghiunul. Fu trimis la mănăstirea Soveja din Munții Vrancei, și, odată cu el, fură surghiuniți și artiștii care jucaseră piesa. Exilul este de scurtă durată și, cu toate rigorile ordonate de domnitor, ușor de suportat. Se spune că în acest timp ar fi descoperit balada *Miorița*, pe care ar fi dat-o mai apoi prietenului său Alecsandri. Reîntors la Iași, își reia ocupațiile sale obișnuite. Se presupune, dar fără o motivare plauzibilă, că în acest timp ar fi mers la Paris, unde s-ar fi aflat în societatea lui Alecsandri și Bălcescu, laolaltă cu care ar fi scris *Cîntarea României*. Revoluția din 1848 îl găsește în țară, gata să acționeze împotriva domnitorului Mihail Sturza. Se cunoaște soarta revoluției din Moldova: înăbușită înainte de izbucnire, revoluționarii sînt nevoiți să se refugieze în toate părțile. Russo ajunge, împreună cu Alecsandri, la Hangu; de aici trece în Transilvania, pe care o colindă în lung și în lat. Asistă la adunarea de la 3/15 mai de pe

cîmpia Blajului, iar după aceea vrea să meargă în Bucovina, unde se aflau Kogălniceanu și Alecsandri. La Dej este prins însă de unguri, care-l țin două luni la închisoarea din Cluj, cu perspectiva puțin reconfortantă a spînzurătorii actualizată pas de pas. Cu mare greutate este pus în libertate și pleacă în Bucovina, de unde merge la Paris. Aici se strînsese un mare număr de revoluționari, îndeosebi din Muntenia, care luptau pe toate căile să lumineze publicul din Occident asupra problemelor române. Ziarele și revistele franceze adăpostesc numeroase studii și articole ale lor. Pentru ei înșiși, refugiații creează de asemenea unele organe de publicitate. Așa este *Albumul pelerinilor români* al lui D. Bolintineanu, așa este *Junimea română* a lui Odobescu (acesta student la acea dată), așa este mai cu seamă *România viitoare*, care apare în 1850 și întrunește colaborările cele mai alese. Al. Russo figurează aici cu traducerea făcută de Bălcescu, a cunoscutului său poem liric, *Cîntarea României*. Emigrația suferea vraja verbului lui Lamennais și a poetului polon Mickiewicz, și sub influența acestora ia naștere și opera scriitorului român.

Odată cu suirea pe tron a lui Grigore Ghica, refugiații moldoveni capătă încuviințarea să se întoarcă în țară. Russo revine și, stabilit la Iași, își reia ocupațiile sale de avocat și de agricultor. Moare îndată după Unirea Principatelor, la 4 februarie 1859, înainte de a fi împlinit vîrsta de 40 de ani.

Formațiunea intelectuală a lui Alecu Russo se resimte de directivele pedagogice ale școlii franceze din Elveția. Nu sîntem în măsură să urmărim programul de învățămînt al institutului Naville; dar atașarea puternică la valorile naționale de care dă dovadă scriitorul român ne îndreptățește să credem că acest învățămînt se hrănea într-o măsură oarecare din gîndirea lui Herder, gînditorul care pledase pentru cultul naționalului și a cărui influență asupra Franței și a Elveției franceze în special a fost deosebit de puternică[2]. Este drept, pătrunzînd mai adînc în sistemul său de gîndire, descoperim că și pentru Herder mersul istoriei arată că umanitatea este scopul naturii omenești: „Der Gang der Weltgeschichte zeigt, dass Humanität der Zweck der Menschennatur ist", spune Herder în *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. Dar în acest context, termenul de „umanitate" trebuie înțeles în valoarea lui afectivă. Pentru că, sub alte raporturi, Herder este un partizan al particularizării: pentru el, popoarele sînt

unități precis conturate, și poezia este expresia cea mai adecvată a trăsăturilor proprii ale unui popor. Redînd exact gîndirea lui, Johann von Müller avea să retipărească, în 1807, colecția lui de poezii poporane sub titlul, devenit de largă răspîndire, *Stimmen der Völker in Liedern*. Din această sferă se putea desprinde, între altele, una dintre ideile ce aveau să devină cardinale la scriitorul român; încă din 1767, în ale sale *Fragmente über die neuere deutsche Literatur*, Herder arăta că limba condiționează în mod esențial literatura, că ea este fundamentul literaturii. La lumina acestor date, putem actualiza cele spuse în trecut despre lupta lui Kogălniceanu pentru limba română; la lumina lor vom interpreta, în viitor, lupta pentru limba română dusă de Alecu Russo.

În aceeași ordine de idei vom remarca faptul că, în lupta lui pentru apărarea unei limbi naturale, scriitorul se întemeiază la fiecare pas pe Victor Cousin, reprezentantul cel mai de seamă al filozofiei eclectice din Franța, filozofie întemeiată, la rîndul ei, pe anumite autorități ale gîndirii germane.

Am socotit necesar să notez aceste puncte de plecare din gîndirea scriitorului înainte de a trece la analiza scrierilor sale, pentru că la lumina lor ne vom explica desfășurarea operei. Ceea ce vom remarca în continuare este că, astfel armat, scriitorul era în măsură să privească lucrurile din jurul său cu un ochi neviciat de entuziasmul naționaliștilor timpului, — al acelor naționaliști care credeau că prima datorie a lor este să potențeze nota noastră romană pînă la anularea totală a acestei armonii ce se cheamă românism și care își are trăsăturile distincte față de toate celelalte popoare, romane sau neromane.

Am văzut deci ce a însemnat Herder și Victor Cousin pentru scriitorul român. Herder îi dădea îndrumare către literatura poporană și concepția că limba este condiția fundamentală a unei literaturi. Este drept, numele lui nu-l găsim amintit în paginile respective din opera lui Russo; dar identitatea concepției ne obligă să-l raportăm pe scriitorul român la sfera de idei herderiene, pe care le va fi cunoscut direct sau indirect. V. Cousin îl făcea conștient în același timp că o limbă nu se creează în mod artificial, de gramatici, ci că ea este izvorîtă în mod firesc din spiritul omenesc. Dacă, în ceea ce privește întrebările în legătură cu cunoașterea directă a operei ele ar putea solicita spiritul cuiva, nimic nu ne autori-

zează să ne îndoim de cunoașterea directă și temeinică a filozofiei eclectice a lui Victor Cousin. Numele acestuia revine de mai multe ori sub pana scriitorului român, iar la data cînd el își făcea studiile în Elveția filozofia eclectică era un articol consacrat al învățămîntului francez.

Pe calea aceasta, o relativă definire a orizontului intelectual al scriitorului e posibilă. Mergînd mai departe în acest sens, vom avea putința să verificăm anumite afirmații curente în legătură cu el. În adevăr, pentru cineva care privește în aspectele ei fundamentale opera lui Russo, răsare cu claritate caracterul ei romantic. Și întrebarea care ne va preocupa în primul rînd este aceea în legătură cu apartenența scriitorului la un anumit curent literar, la o anumită școală literară; împărtășește el în mod exclusiv vederile școlii romantice, sau educația a făcut ca și crezul său literar să însumeze note eterogene? Pentru aceasta va trebui să urmărim în primul rînd orientarea lui în literatură, iar după aceea să deducem sistemul său de idei literare.

În unele momente, Russo se manifestă ca un admirator al clasicismului antic[3]: Tacit, Virgil, Ovid sînt zestrea noastră spirituală, pe care noi o putem revendica oricînd: „Deci pentru românie, Tacit, Ovid, Virgil sînt ciceronii care ne vor tălmăci viața romană și ne vor introduce în viața română... din ei să ne luăm ce este dreaptă clironomie a noastră, ca să adăugim la avutul nostru...". Virgil și Ovid sînt, în același timp, temelia caracteristică înclinărilor poporului nostru: „Două influențe a societății antice sub chip de doi oameni deosebiți, ce se cheamă Virgil și Ovid, sînt temelia caracteristică a aplecărilor românilor; deși prefăcuți de veacuri după duhul noului popor român, acești doi oameni înrîuresc poezia, obiceiurile, legislatura și viața curat plugărească a neamului nostru".

Dar Russo admiră în același timp pe marii clasici francezi. Molière este o autoritate; Pascal e citat deseori; amintit este Malherbe, iar Rabelais, care batjocorise pe latinizanții francezi, este pus la o largă contribuție: după ce citează un întreg pasaj din *Gargantua*, Russo conchide: „A trebuit limbii franțuze două veacuri pentru a se descurca de barbarismul pedantismului! I-au trebuit un șir de oameni ca Rabelais, Pascal și autorii al XVII și al XVIII-lea veac, pentru a se curăți de latinism și de italienism și a se pune pe calea ei".

Toți acești scriitori sînt autorități ale învățămîntului francez. Dar Russo participă și la mișcarea literară a timpului său. Bogatele referințe asupra lui Ionică Tăutu aduc în scenă, ca element de comparație, pe Paul Loius Courier; Victor Hugo este amintit sau numai subînțeles în anumite pasaje ale operei sale; în exilul său la Soveja citește opera lui Théophile Gautier; Lamartine îi este binecunoscut, la fel Xavier de Maistre, autorul *Siberianei*, și de asemenea Frédéric Soulié, Dumas, Paul de Kock și Balzac. Este drept, amintește incidental și pe Bryon, și-l amintește și pe Schiller, care ar fi scris în limba poporului, devenită limbă literară. Dar Schiller e flancat de Pascal, care ar fi făcut același lucru; și apoi, nu trebuie să uităm, Schiller este unul dintre scriitorii germani cei mai populari în Franța. Toate acestea ne fac să vedem că orientarea literară a lui Russo era aproape exclusivă către literatura franceză. Ceea ce nu însemnează că toți scriitorii amintiți sînt și aprobați. Dacă Dumas e amintit ca o autoritate, Paul de Kock nu se bucură de simpatia scriitorului român.

Opera literară trădează, în afară de numele amintite, și influența lui Lamennais și Mickiewicz, poetul emigrației poloneze, care a exercitat o remarcabilă influență asupra poeților revoluționari români; nu numai Russo, ci și Bolintineanu — între alții — îi e tributar poetului polon într-o mare parte a operei sale.

Din înregistrarea acestor scriitori și din atitudinea lui Russo față de ei nu se poate trage concluzia că el aparține în mod exclusiv unui anumit curent literar. După părerea lui, o limbă nu poate fi dusă la desăvîrșire decît de scriitori de factură spirituală clasică: ordine, claritate, armonie, acestea erau calitățile limbii franceze și ea le cucerise grație unor scriitori ca Pascal, Voltaire, Corneille, Racine. Dar, cu toată baza clasică pe care o desprindea din *Cartea pelerinilor polonezi* a lui Mickiewicz, *Cîntarea României* intonează, ca și opera poetului polonez, marile sonorități romantice.

Am semnalat în trecut lupta pe care scriitorul o duce pentru limba română. În clipa cînd el ia asupră-și sarcina de a arăta contemporanilor calea cea dreaptă, limba română căuta să fie abătută pe căi nefirești de filologi fanatici, de filologi care înțelegeau s-o transforme în armă de luptă politică și s-o purifice în sens roman, după metode diferite. Din Bucovina se

vestea școala lui Pumnul, al cărui fonetism exagerat și a cărui ortografie rebarbativă aveau să vicieze chiar scrierile prime ale lui Eminescu; în Muntenia, curentul italienist imaginat de Heliade găsise unii adepți fanatici, iar în Transilvania furia latinistă bătea cu o violență rară. Și, în afară de aceste curente lingvistice, cu teoreticieni cunoscuți, cu opere consacrate, — aș zice: cu o stare civilă bine stabilită — peste Muntenia și Moldova se abate puternica influență a limbii franceze, influență cu atît mai puternică cu cît nici un teoretician nu-i stabilise drepturile și limitele. Împotriva tuturor acestora se ridica Russo în *Cugetările* sale, publicate, în *România literară* din 1855[4]. Dar ceea ce trebuie să semnalăm este faptul că el găsește și pune într-o lumină puternică pe acei scriitori anteriori sau contemporani a căror activitate servea de punct de sprijin activității proprii. Și el îi găsește adesea în cîmpul advers: în Transilvania, George Bariț însemna o oază de bunsimț în mijlocul unei mulțimi abătute de la calea cea dreaptă. De la calea cea dreaptă și uneori de la principiile celor care dăduseră naștere curentului. Petru Maior este, după părerea lui Russo, un om de multă pondere în gîndire, un învățat ale cărui idei puteau fi susținute de spiritele cele mai cumpătate ale timpului. Și în tot ce spune în legătură cu starea limbii române și cu sensul în care ea se cădea să fie cultivată, Alecu Russo se simte cu mult mai apropiat de marii scriitori ai Renașterii ardelene — de Maior și de Șincai în primul rînd — decum am fi ispitiți să credem din partea unui spirit socotit în general ca unul dintre marii adversari ai latinismului în cultura română. De săgeata lui ascuțită nu scapă nici un scriitor ale cărui idei le împărtășea, de altfel, Mihail Kogălniceanu, care i se pare înclinat să cedeze cu ușurință ispitei franțuzești.

Partizan al limbii populare, a cărei factură o analiza în *Cugetările* sale, Alecu Russo n-a înțeles însă să se limiteze la această limbă. Ar fi însemnat să prescrie limite restrînse progresului culturii și, sub acest raport, el este incontestabil un progresist. De aceea neologismul, care a constituit pentru el una din problemele fundamentale, a fost acceptat în forme definite și în cazurile cînd el era absolut necesar. În acord cu vederile lui Petru Maior, care n-a latinizat limba română, Russo propune împrumutarea de rădăcini latine, adaptate însă spiritului limbii române. Evident, abuzul de neologisme a găsit într-însul pe unul dintre cei mai înverșunați adversari:

„neologismul nesocotit așa ne-au învălătucit, încît nu mai putem zice cele mai simple lucruri și mai obicinuite, fără amestecare de vorbe străine" — spune el în *Cugetări*. Și continuă: „deprinderea noastră de limbi și lexicoane străine ne-a tăiat la rădăcină cuvintele și idiotismul adevăratei limbii noastre, încît ne este mult mai ușor a scri și vorbi franțuzo-românește și italiano-românește, decît sadea românește, ne mierăm cînd un cuvînt român sau o locuție pămînteană pică în condeiul nostru". Și încheie cu o expresie care, dacă nu este o raritate prin invenția sau asociația termenilor, este totuși plină de adevăr: „Cuvintele sînt țărușile, idiotismul este marca, iar stilul este naționalitatea unei limbi". Iar în altă parte: „Adevărat, nevoile nouă cer mijloace nouă, și ideile nouă au trebuință de cuvinte nouă, dar nevoia trebuie să le deie la iveală, să le creeze și să le împămîntenească. Să fim siguri că unde ne va trebui un cuvînt, nevoia îl va iscodi, nu după sistema cutăruia sau a cutăruia, dar după logica limbii, pe care nu o fac nici învățații nici lexicoanele".

Așadar, limba literară română trebuia strîns legată de limba populară; mai mult, trebuia să fie chiar această limbă, supusă inerentei rafinări a culturii. Paralel cu ideile sale despre limbă se desfășoară cele în legătură cu literatura[5]. Russo se ridică cu aceeași hotărîre și împotriva literaturii de traduceri sarbede sau de imitații sterile. Faptul acesta decurgea în mod logic din concepția pe care el o avea despre unitatea spirituală națională: ca și pentru Herder, pentru el literatura este expresia națiilor, ea trebuie să oglindească gradul de civilizație, starea morală, socială și politică a unei societăți. „Oamenii serioși". spune el în *Cugetări*, „ce privesc literatura ca complementul naționalității, sînt datori să se opuie puhoiului de sisteme *cuvintașe* și a combate tendința literaturii cu cuvinte verzi și stacojii, ca frunzele copacilor cînd le-a bătut bruma toamna, în loc de idei bune". Am citat pasajul acesta nu numai spre a semnala funcțiunea națională pe care Russo o atribuie literaturii, ci și unul din viciile literare de atunci, împotriva căruia scriitorul lua poziție hotărîtă: sînt sistemele literare „cuvintașe", acelea care înlocuiesc ideea prin cuvînt.

Spre a ajunge în cele din urmă la crearea unei literaturi proprii, spiritul public trebuie să se îndrepteze către singurul izvor adevărat: tradițiile și obiceiurile locale, „unde stau ascunse încă formele și stilul; și de-aș fi poet aș culege mitologia

română, care-i frumoasă ca și cea latină sau greacă; de-aș fi istoric aș străbate prin toate bordeiele să descopăr o amintire sau o rugină de armă; de-aș fi gramatic, aș călători pe toate malurile românești și aș culege limba". Mai mult încă: fiind expresia unei națiuni, o operă literară trebuie să oglindească un anumit moment din viața acelei națiuni. „Viața nouă se tălmăcește prin literatură nouă", spune el în aceleași *Cugetări*, operă deosebit de bogată în idei. Faptul acesta nu se înțelege de obicei în țările române, în care unii au apucat pe calea veche a pedantismului pur, iar alții au căzut în pedantismul cuvintelor, în *cuvintologie*. Prin acest cult al unor false principii de limbă explică el sărăcia literară a românilor din Transilvania: Ardealul nu dase pînă atunci decît „cărți grele de disertații și de argumente", dar nici o „singură carte de închipuire și care să răzbată inimile". Spiritul critic al scriitorului nu-și îndrumează însă săgețile numai împotriva Ardealului, a cărui operă literară propriu-zisă o socotea inexistentă. Întreaga literatură română îi pare că poate fi împărțită în două școale: „una ce-și are cuibul în București, unde se cultivă cu entuziasm toate sistemele, în orice țipăt discordant se sfîrșesc, în *iunie, io, înt* etc., al doilea, ce s-ar putea numi eclectică, are mai mulți partizani în Moldova! Aceasta este școala celor ce doresc mai înainte de toate a scrie pentru români și românește și a face o literatură numai din vițele noastre, iar nu din limba franțezilor, a italienilor și a jargonului neînțeles din Ardeal". Adevărata literatură română trebuia căutată așadar în Moldova. În fața ei, literatura din Muntenia, era, ca limbă și literatură, o contrafacere a școalei „ultraromantice franceze de la 1830, școală cu părul lung, cu antiteza în cap și în picioare, cu manta pe un umăr, cu ghitara aninată de gît și cu spada în mînă, școli de geniu necunoscut în ingrata Românie, școli ce nu au nevoie de a ține seama de istorie și cheamă tradiția o *coterie*. Adevărat că scrierile ce ies din aceste școli sînt netrebnice pentru mulțime, adevărat că propășirea ideilor se pot întinde la numărul fericiților ce le pot înțelege".

Este o evidentă exagerare ceea ce spune Russo în acest pasaj, o exagerare în sensul că generalizează anumite aspecte negative ale literaturii de la București și trece peste ele la scriitorii din Moldova. Repartizat altfel decît îi determina el contururile, faptul exista totuși. Să ne amintim numai de

literatura unui Pantazi Ghica, scriitor apreciat în saloanele bucureștene ale timpului, și de romanul acestuia, intitulat *Un boem român:* pueril în concepția sa, pueril în motivarea și desfășurarea acțiunii și inexistent în schimbarea caracterelor. romanul se încheia anunțînd, cu un ton ce voia să fie de bravadă romantică, faptul că nu are sfîrșit: „— Unde e denuementul? — Care denuement? — Denuementul romanului — ...Adică așteptăm cu nerăbdare un denuement, oricare o fi. dar să fie un denuement". Astfel de scrieri puteau îndreptăți pe Russo să vorbească de excrescențele parazitare ale romantismului francez, de școala Jeune-France care era într-adevăr cu capul într-o eternă antiteză față de dreapta judecată.

Caracterizînd literatura moldovenească drept o literatură eclectică, scriitorul sublinia una dintre datele prin care această literatură ar fi anticipat literatura generală românească. După părerea lui — și aici vorbește elevul convins al eclectismului francez — cultura română este ursită să se realizeze prin procedee eclectice: școalele noi și tradiția „se vor uni într-un eclectism, unde ne mînă sporul ideilor, dezvoltarea civilizației, și de care ne leagă baștina noastră, căci românul s-a născut prin eclectismul politic". Eclectism politic — iată cum se numește în limba lui Russo contopirea romanilor cu dacii în Dacia, contopire care avea să dea naștere, laolaltă cu alte contopiri, ulterioare, poporului român.

Particularizată prin limba în care este îmbrăcată, literatura trebuie particularizată și prin exploatarea notelor caracteristice vieții locale. Pentru Russo, o literatură trebuie să realizeze în primul rînd condiția de a exprima coloarea locală. Este drept, el nu întrebuințează termenul, dar ideea este prezentă la fiecare pas în scrierile sale. Printre aceste elemente care ar constitui coloarea locală pentru o operă literară română, el enumeră cîteva în articolul *Studie moldovană:* „cîntecele mancelor, stahiile nopților, poveștile chelarilor, prietenșugul țigănașilor, ocara și zahărul giupîneselor, grecească dascălului și cîte și cîte obiceiuri și credințe, care s-au dus și n-or mai veni..." O scenă de felul acesta a pictat el în *Studie moldovană,* povestind o petrecere de 1 mai. Evenimentul este orchestrat în gamă epică și el este mînat în progresie ascendentă, pînă la finalul ce arăta că „închinarea păharelor era un act serios și beția o faptă măreață". Evident, din aparatul

uman ce condiționa destinderea resortului nu putea lipsi nici „țigănașul clasic", ceea ce însemnează țigănașul consacrat.

Nu trebuie să se creadă însă că, realizînd aceste două condiții, se va ajunge la o literatură cu totul unitară. Înlăuntrul acestei literaturi sînt posibile atitudini diferite și o varietate de forme, determinată de divergența punctelor de vedere sociale a scriitorilor. Alecu Russo știe că în literatura română sibariții cîntau după modelul lui Anacreon, poporul cînta pe haiduci, iar boiernașii — clasa socială din care credea că face parte și el — „hrăniți cu durerea, cu rușinea și răsipa strămoșeștei strălucir, se dedau cu doctrinele filozofice și răspîndeau satira, duh ce nu s-a mai stins încă, epopee politică" din care nu s-au păstrat decît fragmente. Cu prilejul acesta ne dă el informațiile cunoscute asupra unuia dintre acești boiernași, Ionică Tăutu, enigmaticul traducător al lui Volney și Montesquieu, animator al tinerei generații moldovene de după 1821.

In urma acestor date generale în legătură cu literatura și cu literatura română, voi semnala cîteva momente speciale din domeniul concepției literare a scriitorului. Russo are cunoștință de epocile mari ale literaturii și Renașterea reține o clipă interesul său; dar în mod special este preocupat el de clasicism și — intr-o mai mică măsură — de romantism. Faptul nu trebuie să ne surprindă: la data cînd el studia, învățămîntul francez nu acceptase încă valorile romantice, el propunea încă tuturor ca model pe marii scriitori clasici. Ce însemnează clasic? Uneori, un simplu limbaj convențional; dar sensul adînc al noțiunii este altul: clasic este scriitorul care rezumă, cu talentul și cu gîndul său, civilizația și calitățile veacului său, — așadar, scriitorul reprezentativ al unui anumit moment istoric. Scriitorul clasic va trebui în felul acesta să concentreze în sine datele generale din concepția și tendințele contemporanilor săi. Subliniind această notă de generalitate, Russo este, fără îndoială, în inima însăși a definiției celei mai potrivite a acestei noțiuni. Un scriitor clasic nu este acela care s-a adîncit în studiul gramaticii — Vaugelas, oricîte merite ar avea, nu este socotit printre clasici — ci acela care se supune cerințelor firești ale limbii în care scrie; numai scriind în limba înțeleasă de toți, ar fi ajuns și românii să aibă, dacă nu un clasic, cel puțin un „clăsicior". Homer, biblia însăși a clasicismului, a fost considerat de *gramarienii* vechi (Russo

nu are totdeauna siguranța neologismului), un barbar, un neclasic.

Asupra romantismului, el n-a insistat în mod special. Dacă, la un moment dat, amintește curentul literar, îl amintește pe latura lui excesivă, prin ultraromantismul satanicilor bulevardieri, pletoși, bastonați și monoclați. Dar romantismul îi este cunoscut din opera unor scriitori ca Lamartine sau Hugo, după cum realismul îi era cunoscut din opera unui scriitor ca Balzac, așadar prin acei scriitori care constituiau valorile cele mai caracteristice ale acestor mișcări literare.

Din opera lui Russo nu se pot recolta datele necesare pentru reconstruirea a ceea ce trebuie să fi fost concepția lui despre genurile literare. El vorbește deseori, este drept, despre unele genuri de literatură. Epica este prezentă prin *romanț* care îl preocupă în mod deosebit, și prin baladă, în special prin balada poporană, asupra căreia vom reveni. De altfel, termenul este aplicat de el cu o libertate suprinzătoare: chiar limbile sînt împărțite în limbi epice și sintetice; cea dintîi este limba ce se întîlnește în scrierile cronicarilor — a căror „măreață simplitate" scriitorul o apreciază în mod deosebit — și în cîntecele poporane. Acestea sînt limbi narative. Cu timpul însă și prin evoluție firească, toate aceste limbi epice devin sintetice, trec adică de la stadiul narativ la acela educativ — trec „din povestitoare în învățătoare". Alături de speciile epice semnalate, Russo mai amintește elegia, care reprezintă lirica.

Împrejurările l-au obligat însă pe Russo să ne dea informații speciale asupra teatrului. Articolul la care mă voi referi face, prin caracterul lui complex, trecerea la un alt capitol din opera lui Russo, la critica literară. Am amintit faptul că scriitorul a debutat cu lucrări dramatice, în 1846. Una din aceste lucrări i-a procurat motivul exilării la Soveja; cealaltă, *Băcălia ambițioasă*, i-a dat prilejul unei confesiuni literare. Se știe că textul nici uneia din aceste comedii nu ni s-a păstrat; pentru cea din urmă însă, refacerea lui este cu putință în linii mari. Opera a stîrnit critica lui Dimitrie Gusti, poet și iubitor de teatru din acea vreme. Gusti critică, într-un foileton al *Albinei românești*, comedia lui Russo și acesta se simte dator să răspundă în același ziar, într-un articol intitulat *Critica criticii*. Ceea ce ține să sublinieze în primul rînd autorul este faptul că Gusti nu are nici o idee despre ceea ce însemnează construcția unei piese. Ne găsim așadar în prezența cuiva care

era conștient de faptul că o piesă cere construcție, plan, deliberare, deci cu totul altceva decît creația spontană sub presiunea entuziasmului artistic. Acestei trăsături i se asociază altele, de același stil. Piesa, ni se spune, se cheamă *Băcălia ambițioasă*, iar nu *O băcăliță ambițioasă*. Și motivarea, în proprii termeni, este următoarea: „ideea autorului este și a fost a generaliza și nicicum a privi la o singură băcălie... băcălia s-a luat drept nume colectiv, care cuprinde toată tagma". Același caracter de generalitate omenească îl respectă autorul în crearea personajelor. Unul dintre acestea, Zoița, „în gîndul autorului este o ființă care s-a aruncat afară din sfera ei" și prin aceasta ea devine caracteristică pentru o serie întreagă de personaje: morala piesei se încheie cu rușinarea Zoiței „ca o matimă pentru toate fetele (nu numai de bacal, ci noima băcăliei se poate înțelege ori de ce treaptă a societății)". Nică Sarmală, un alt personaj al piesei, nu are o existență individuală; el reprezintă „lumea, publicul". Dacă Sarmală reprezenta spiritul critic public. Mătăsarul reprezintă același lucru, dar el cuprinde în sfera exploatată de interesul său și pe Sarmală. În întregul ei, piesa se caracterizează așadar prin tendința de a reduce la categorie, ceea ce însemnează că scopul urmărit de scriitor n-a fost să prindă personajele respective în datele particulare, în ceea ce le individualizează, ci în caracterele lor general umane. Intenția mărturisită de Russo, aceea de a generaliza, de a reda nu particularul, ci colectivul, se realiza astfel în tratarea personajelor. Dar toate acestea ne duc către tehnica literară consacrată de clasicism[6]. Este adevărat că, în ceea ce privește opera dramatică îndeosebi, ruperea de trecut era cu mult mai dificilă; este adevărat că un personaj e cu atît mai real cu cît prin manifestările sale sufletești se singularizează mai puțin. Cu alte cuvinte, în teatru, chiar scriitorii care au consacrat într-o mai mare măsură formula romantică rămîn adeseori puternic legați de vechile procedee: prin omenescul general al sentimentelor de care sînt însuflețite, multe din personajele teatrului romantic pot figura tot atît de bine în repertoriul clasic. Dacă ar fi să luăm un exemplu din teatrul romantic românesc ne-am gîndi la Vidra din drama *Răzvan și Vidra* a lui Hasdeu. Vidra nu este numai personajul determinat de o anumită stare civilă și artistică: fiica lui Moțoc, soția lui Răzvan și factorul ce declanșează acțiunea personajului principal; ea este de asemenea o femeie ambițioasă și,

sub raportul acesta, ea poate fi socotită foarte bine ca întrupînd în sine această patimă a neamului omenesc, ambiția. Pe latura aceasta, Vidra devine un personaj reprezentativ al neamului omenesc; pe raza altor sentimente, și ducînd la un alt deznodămînt, este și ea o băcăliță ambițioasă ca băcălița lui Alecu Russo. În felul acesta, ceea ce ne interesează în primul rînd la Russo nu este opera, pe care nici n-o avem de altfel, și care poate fi realizată la diapazonul unor sentimente umane mai mult sau mai puțin generale, ci mărturisirea din articolul analizat: Russo este un om care a meditat asupra problemelor specifice artei dramatice și soluția la care el se oprește accentuează unul din termenii clasici ai genului.

Articolul *Critica criticii* aduce în discuție nu numai concepția lui despre teatru, ci și pe aceea în legătură cu rolul criticii literare[7]. Din datele comunicate pînă în prezent, Russo ne apare ca unul din cele mai puternice spirite critice din cultura română. În felul acesta a fost văzut el încă de mai înainte, de Ibrăileanu, care în studiul său *Spiritul critic în cultura română* îi acordă o atenție deosebită și pe deplin meritată. Ceea ce nu s-a subliniat însă suficient este concepția scriitorului față de critica literară, consecvența sau inconsecvența pe care el o aduce în această ordine, și mai cu seamă corespondența între idei și practică.

Articolul pe care l-am amintit pune problema oportunității criticii literare. În 1846 el se socotește încă „în numărul acelora care gîndesc cum că critica n-ar prinde loc în epoha de astăzi căci, fără a vătăma vr'o iubire de sine, încă nu avem, nici putem avea o literatură pînă mai tîrziu. Tălmăciri, imitații, cercări, deși vrednice de laudă, nu alcătuiesc o literatură". Așadar, Russo aduce la această dată aceeași atitudine pe care o afirmase, cu mult înaintea lui, Heliade Rădulescu: și pentru el, ca și pentru scriitorul de la București, critica era posibilă numai în clipa cînd evoluția literară ar fi ajuns acolo, încît literatura să prezinte un material bogat, asupra căruia ea să se poată exercita. Pasajul citat însă constituie, prin termenii săi, o manifestare critică: scriitorul nu critică deoarece literatura zilei nu-i oferă decît traduceri, imitații, cercări. Sîntem în 1846, după ce Heliade dăduse cea mai mare parte din opera sa poetică, sîntem în ajunul marii ediții de poezii a lui Grigore Alexandrescu, care publicase o parte din cele mai reușite scrieri ale sale în foile moldovene; sîntem după

Alexandru Lăpușneanu a lui Costache Negruzzi și după debutul, ca prozator, poet liric și scriitor dramatic, al lui Vasile Alecsandri; fără să mai socotim faptul că la acea dată activitatea poetică a lui Cîrlova era încheiată și că Asachi dăduse ceea ce este mai consistent, din punct de vedere artistic, din opera sa. Nu era mult, evident; dar literatura română trecuse de epoca simplelor încercări și se ridicase la opera literară de valoare care, chiar după cerințele clasice, îngăduia exercițiul criticii. Nemulțumit însă cu toate acestea, Alecu Russo, care admira totuși măreața simplitate a cronicarilor și a scriitorilor din Renașterea ardeleană, schița un gest pe care în urma lui aveau să-l repete alții, avea să-l repete și Titu Maiorescu. Firește, în împrejurări de acestea trebuie să avem în vedere și inevitabila exagerare a luptătorului din arenă; dar astăzi, cînd istoria și-a așezat apele sale și peste critic și peste criticat, ne dăm seama de inadecvarea la epocă a acestui ton.

Cu același prilej însă, Russo realizează o lovitură în contratimp. Rolul teatrului fiind, și pentru el, îmbunătățirea moravurilor și educația publică, scriitorul dramatic îi pare că trebuie să aducă pe scenă elemente de viață locală, capabile să intereseze pe privitor. Așadar, și în această direcție funcționează principiul afirmat anterior: naționalizarea temei poetice. Dar această operă cu subiect național urma să fie tratată, după cum am văzut, cu procedeele clasice ale artei dramatice. În acel moment, rostul scriitorului dramatic îi pare că este acela de a deprinde publicul cu operele cu subiect național și a pregăti calea marilor creatori ai viitorului: „Aceia care s-au alunecat pe calea teatrului național", spune el, „niciodată n-au avut de gînd să scrie pentru a-și face un nume sau pentru a se da publicului drept autori, ei sînt simpli iubitori de fală românească, socotindu-se ca niște salahori chemați a ridica o zidire... arhitecții vor veni mai tîrziu dacă criticii nu-i vor spărie cumva... silindu-se a da o mică direcție deșteptării publicului și acelora care au gînd, talent și vreme de a scri!" „Aceia care s-au lunecat pe calea teatrului național" erau puțin numeroși; era în primul rînd Vasile Alecsandri, care dăduse pînă la acea dată comedia *Iorgu de la Sadagura*, cu elemente de viață locală; era, probabil, Russo însuși, deși asupra lui informațiile ne lipsesc. În orice caz, nu puteau fi socotiți în această categorie nici Negruzzi, care traduce și nu mărturisește, nici Kogălniceanu, care traduce și nu

iscălește. Atribuindu-și intenția de a crea un teatru de inspirație națională și fără pretenții artistice, Russo socotește prin urmare că nu era îndreptățită critica lui Gusti. Singura concluzie logică a acestui fapt este că, indiferent de calitățile sale artistice, o operă literară se sustrage criticii în clipa cînd subiectul ei a fost împrumutat din viața poporului. Fără să condamne criteriile estetice ale criticii literare, Russo le neglijează în așa măsură, încît totul îți dă impresia că existența lor nu tulbură conștiința scriitorului. Problema se deplasa astfel din domeniul artei în acela al preocupărilor naționale și falsitatea principiului avea să fie dovedită în mod strălucit de desfășurarea ulterioară a literaturii române: Russo și Kogălniceanu sînt primii răspunzători de excesul de poezie patriotică, cele mai adeseori slabă ca poezie și banală ca idee, ce caracterizează literatura română din preajma anului 1848.

Mai departe, scriitorul se arată preocupat să noteze calitățile adevăratei critici: numai „rareori este cumpănită în lecții sau în laudă, dreaptă în judecată și învățătură . . . nu-i destul de a ști carte și a scri, pentru a fi critică . . . mai trebuie neapărat judecată nepărtinitoare, cunoștința lucrurilor, a lumei și a oamenilor"; sau „critica, bună, rea, trebuie să fie logică".

Cu astfel de principii, el încearcă o apreciere a literaturii contemporane, pe care o găsea sub orice nivel. Rareori afla unele lucruri demne de semnalat. În situația aceasta era opera poetului Dăscălescu, care însemnează pentru Russo ceea ce însemna Hrisoverghi pentru Kogălniceanu. Dăscălescu îi pare „un talent drept și adevărat național, ce se tălmăcește cu limba, năravurile și durerile românului". Trecuseră șase luni de la apariția broșurii lui Dăscălescu — este vorba de colecția *Zorile*, publicată la Iași în 1854 — și critica rămăsese mută. Russo înțelege să rupă tăcerea și aducînd din nou în discuție problemele criticii literare, arată de data aceasta că ea este nu numai posibilă, ci și necesară, spre a combate răul și a sublinia ceea ce este bun. „Prin critică nu înțelegem numai aceea care bate fără cruțare frazeologia, sărăcia ideilor, pedanteria și obiceiurile literaturilor străine introduse cu patos în pămîntul român, dar critica sănătoasă ce răspîndește bunul, cînd vine ca acum sub chipul poeziei dlui Dăscălescu, român pînă în cap; și pentru că poezia asta e română și nu vre să fie alta, nici lamartiniană, nici byroniană, nici hugoliană, de

aceea este totodată și frumoasă de limbă, limpede de idei și adîncă de gîndire folositoare, precum înțelegem și este de dorit să fie tot ce se scrie și se cugetă la noi". Așadar, poezia lui Dăscălescu era superioară din pricină că era „română pînă în cap", din pricină că nu era nici lamartiniană, nici byroniană, nici hugoliană. Dar, după cum am arătat cu un alt prilej, lumea modelelor nu se limita la acești scriitori, și ceea ce Dăscălescu nu putea afla la dînșii, afla la un poet minor cum era Béranger. În felul acesta, poezia apreciată de Russo, înainte de a fi „română pînă în cap" fusese pariziană pînă în cap; chiar Liza, ale cărei pretenții mici le cînta poetul român, fusese înainte o Lisette, cu pretenții tot atît de mici și cu o iubire tot atît de mare.

Toate lucrurile acestea nu ar îndreptăți o generalizare grăbită în legătură cu concepția critică a scriitorului. În lingvistică, el a afirmat deseori necesitatea criticii: — a sosit timpul criticii, — trebuie să introducem critica, spune el în repetate rînduri; iar activitatea lui critică în aceste domenii a dus la rezultate ce nu se pot nega. În plan literar, Russo se caracterizează prin aceeași luptă tenace pentru naționalizarea literaturii. Dacă la toate acestea adăugăm îndrumarea lui către literatura populară, înțelegem că lui îi revine, în ordine teoretică, un rol de căpetenie în procesul de purificare de xenomanie. Datorită lui Russo, Vasile Alecsandri avea să adîncească literatura poporului și să dea la lumină celebra lui colecție de poezii populare. Și datorită lor doi, literatura română avea să capete, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, aspectele ei proprii: după un timp de căutări în cîmpul modelelor străine, ea avea să renască din contactul cu viața națională concentrată în literatura poporului și să îndrumeze literatura română pe căile care duceau spre Eminescu. Nu e mai puțin adevărat însă că, propunînd naționalul ca element de valorificare artistică, Alecu Russo — și cu el întreaga generație a *Daciei literare* — provoacă în epoca imediat următoare o confuzie de valori și realizează prima reacțiune față de idealul literar propus de generația lui Heliade: sub străinomania de care sînt acuzați, aceștia aduceau cultul valorilor universale, verificate pe baza unor principii estetice. Și dacă epoca lui Eminescu și Caragiale prelua de la generația *Daciei literare* interesul pentru valorile locale, particulare, ea includea acest interes într-o sinteză superioară, în care cultul

valorilor universale, oficiat în trecut de Heliade, era adoptat în tendința de a da literaturii române o bază clasică[8].

Cea din urmă problemă pe care o voi discuta, în legătură cu ideile literare ale lui Russo, este aceea referitoare la poezia populară.[9] Din cele spuse pînă acum se pot deduce colorile sub care el va înfățișa literatura poporului, în care sînt realizate caracterele cele mai proprii unei națiuni. Poezia populară îl preocupă în diverse articole: în *Amintiri*, în *Cugetări*, în *Piatra teiului;* uneori se limitează la simple aluzii sau mențiuni, alteori sînt reproduse versuri din baladele poporane sau sînt invocate în legătură cu unele personaje din viața haiducească. Poezia poporană i se pare superioară celei culte, ea îi sugerează uneori imaginea lui Homer, ea îl determină să-i admire sublimul.

Ce este, în definitiv, această poezie? O relativă precizare a domeniului ei ni se schițează în articolul *Studie moldovană* și pasajul, important prin faptul că stabilește paralele cu poezia cultă, și năzuiește să se ridice la definiție prin procedee comparative, se impune să fie citat în proprii termeni: „poezia adivărată este și a fost răsuflarea națiilor, inima popoarălor; fiește-care natție are organizația sa; în ace organizație intră limba, haine, tradiții istorice sau casnice, obiceiurile care disvoltesc plecările bune sau răle; în timp ce tăria lor pe un pămînt și cu înrîuririle sufle/te/ști și soțiale se numește nationalitate. Cei care cîntă latinește, franțuzește, italienește, inglizește sau macar chinezește pot plăcea pedanților, dar nu-s poeți români. *Mioara, Naframa, Mihul* (balade), *Bujor, Toma lui moș, Codreanul* vor trăi cît va fi un român pe lume, iar poeziile domnilor... vor trăi vremea cerșută ca să putrezească un conț de hîrtie sau cu mare greutate și cu cheltuială să treacă de la librăria d-lui Nica la cofetăria lui Vasîle... Izvorul adevăratei literaturi este aicea; dacă aș fi poet și mai ales poet mitologic, aș edita întîi mitologia română, care-i frumoasă și purtată ca o rufă lepădată, și ar fi înțeleasă de tot omul care știe numai românește."

Discuția amănunțită a problemei ne-a dat-o însă scriitorul într-un articol special, intitulat *Poesia poporală* și publicat postum, în *Foaia societății* din Bucovina în 1868 și în *Albina Pindului* din același an. Articolul a fost publicat de Vasile Alecsandri și este probabil că tot el l-a tradus în românește,

textul lui Russo fiind redactat, ca majoritatea operei sale, în limba franceză.

Poezia populară nu mai este numai glas al poporului, ea este document istoric, moral și social în același timp. Laolaltă cu muzica, poveștile și datinile, ea alcătuiește arhivele popoarelor; cu ajutorul ei se poate lămuri, în cazul special al poporului român, originea limbii române, nașterea naționalității noastre, precum și luptele pe care le-au dus coloniștii romani în Dacia. Afirmînd toate acestea în primele două fraze ale articolului, Russo ne face să vedem că el privea lucrurile cu același incorigibil entuziasm cu care făcuse Alecsandri să înceapă celebrul lui articol despre poezia populară, spunînd sentențios: „Românul e născut poet!".

Poezia aceasta nu este, pentru Russo, numai „strîns unită cu suvenirile anticității", ea este un complement al vechilor noastre cronici: nici un cronicar n-a vorbit, așa cum vorbește cîntecul bătrînesc, despre comerțul românilor cu Veneția. Mai mult însă: ea ne dă informații prețioase în legătură cu starea morală și socială a țărilor în trecut. Din toate acestea decurge în mod natural concluzia: trebuie să studiem poezia populară, dacă vrem să știm cine am fost și cine sîntem. Studiul acesta ar descoperi, după părerea lui Russo, legături puternice între români și romani: întreaga poezie a naturii din literatura română nu poate deriva, după cum crede el, decît din *Georgicele* lui Virgiliu, iar mitologia noastră vine de-a dreptul din *Metamorfozele* lui Ovidiu. Aceeași vedere entuziastă, pe care am surprins-o mai înainte, face pe scriitor ca și de data aceasta să considere drept particular roman sau român ceea ce era general omenesc, sau — cum este cazul cu temele de legendă — larg omenesc. Sub acest raport, se dovedește el însuși latinist, într-un sens pe care avea să-l ilustreze At. Marienescu.

Același val sentimental îl determină pe el să socotească poezia populară română drept cea mai frumoasă și mai originală din regiunea dunăreană. Firește, o constatare atît de generoasă se alimentează dintr-o argumentare de aceeași esență: este așa deoarece poporul român este un popor cu sînge meridional, cu imaginație vie, fecundă, grațioasă, cu un spirit ager și cu o limbă armonioasă. Evident, cu argumente de felul acestora, care ele însele au nevoie să fie argumentate, se poate argumenta oricînd orice.

Russo ne relatează însă și o clasificare a poeziei populare, clasificare făcută, spune el, de popor. Avem *cîntice bătrînești, cîntice de frunză, doine* și *hore.* Asupra celor două din urmă el nu insistă. Ele reprezintă latura lirică a poeziei populare și, ca atare, sînt mai puțin consistente, mai puțin indicate să devină un complement al istoriei. Cîntecele bătrînești și cîntecele de frunză îl preocupă în mod special, nu numai în acest articol, ci în întreaga lui producție literară. În succesiunea lor, ele oglindesc două faze mari din istoria românilor: cîntecele bătrînești cîntă pe marii luptători din vremea libertății războinice a poporului român, în timp ce cîntecele de frunză preamăresc pe haiducii în care supraviețuia încă, în timpul robirii poporului, spiritul de libertate și de războinicie al marilor înaintași. Traducînd totul în termenii epocii ossianice a poporului român, cele din urmă ar fi un articol comun literaturilor sud-est europene, în care haiducul, sau palicarul, au fost văzuți în aceeași lumină.

O observație adîncă și întemeiată face Russo atunci cînd, vorbind de babilonia lingvistică din zilele sale, crede că viitorul nostru literar va fi scăpat de poezia poporană. Într-adevăr, poezia poporană a fost una dintre armele cele mai puternice contra inovatorilor lingviști. Am arătat și cu un alt prilej că ei i se datorește înfrîngerea curentului latinist, congelat în capetele academice. Sub influența lui Alecsandri îndeosebi, s-a pornit în Transilvania o activitate folcloristică deosebit de bogată și această comoară de poezie spontană, vie, naturală a avut însușirea miraculoasă de a reda mobilitatea unor minți de filologi, calcificate în jurul unor principii lipsite de vitalitate și înăbușite de o erudiție demnă de tot respectul, dar fals administrată.

Aruncînd o privire asupra întregii activități de luptător a lui A. Russo, vom distinge și la el note discordante în orezul literar, vom distinge de asemenea incongruențe între ideea afirmată și traducerea ei în faptă, aplicarea ei. Învățămîntul francez a construit în capul său o bază literară clasică; dar datele acelea aveau să fie infirmate în parte de influențe ulterioare și astfel scriitorul, care în teatru era preocupat să realizeze personajele sale pe linia sentimentelor general umane, ajunge să accentueze, în ordine culturală, necesitatea de a exploata particularul, localul, naționalul. Discipol al lui Her-

der în această privinţă, Russo n-a lichidat însă toate legăturile sale intelectuale cu clasicismul.

Deşi de un număr restrîns de pagini, opera lui Russo a avut o mare influenţă asupra gîndirii literare şi practicii literare din ţările române. El este considerat drept teoreticianul cel mai caracteristic al mişcării iniţiate de *Dacia literară* (la care de altfel n-a colaborat) şi, într-un anumit sens, părerea aceasta este întemeiată[10]. Pentru cine are în vedere mişcarea în contratimp în care se realizează evoluţia literaturii române, personalitatea cea mai marcantă a grupării rămîne Vasile Alecsandri, legat de crezul literar al soţilor săi de luptă, dar depăşind acest orez într-un sens care avea să se dovedească rodnic mai tîrziu, în epoca junimismului. Spre a ne da seama însă de importanţa activităţii lui Russo, este suficient să amintim că lui i se datoreşte în primul rînd interesul lui Alecsandri pentru folclor. Şi ce a însemnat aceasta pentru Alecsandri şi pentru literatura română în general, vom avea prilejul să ne convingem mai tîrziu.

Am spus puţin mai înainte că ideile lui Russo trebuie raportate la mediul elveţian în care şi-a făcut educaţia. Spre a pune într-o lumină mai puternică faptul acesta, mă voi raporta, în încheiere, la ceea ce se poate desprinde dintr-o scriere a vremii, datorită cuiva care şi-a făcut de asemenea educaţia în Elveţia, unui elveţian de limbă franceză care a petrecut cîtăva vreme în Moldova în calitate de profesor, Emile Kohly de Guggsberg. Cartea care ne interesează este intitulată *Le Philodace* şi a fost publicată la Iaşi în 1841. Autorul este preocupat în primul rînd de problema educaţiei tineretului; dar soluţia la care el ajunge în această sferă este elocventă pentru întregul său fel de a privi lucrurile. El se declară astfel împotriva traducerilor, prea multe şi prea slabe, din literaturile străine. În ceea ce priveşte instrucţia tineretului, el este de părere ca ea să se facă nu în străinătate, cum obişnuiau s-o facă boierii români, ci în ţară, în contact cu realităţile naţionale, pentru că numai în felul acesta tineretul va ajunge să nu se simtă străin între ale sale. Mai mult chiar: această educaţie nu trebuie lăsată pe seama unui preceptor străin, care, prin forţa lucrurilor, nu are înţelegere pentru ceea ce este specific naţiunii române şi ajunge astfel să depărteze pe elevii săi de la ceea ce este naţional. Şi, în fine, aceşti educatori aleşi dintre români să fie buni români, capabili să preţuiască şi să pună în lumină favorabilă carac-

terele poporului român. Guggsberg are fobia cosmopoliților; sub nici un chip cosmopoliții nu trebuie admiși ca educatori, deoarece ei, care nu au nici o țară, vor fi incapabili să facă pe elevii lor să-și iubească țara.

În raza lui de activitate, Kohly de Guggsberg aplica așadar aceleași principii după care se conducea și Alecu Russo și viza aceleași obiective: promovarea sentimentelor naționale și crearea unei culturi cu caractere naționale.

Trecînd la analiza activității literare a lui Alecu Russo, primul lucru care trebuie semnalat este că scriitorul ce ne preocupă nu e un scriitor în limba română, ci în limba franceză și că scrierile sale se impun să fie analizate cu această rezervă inițială. În adevăr, pentru cineva care urmărește caracterizarea artei lui Russo, expresia joacă un rol esențial. Și expresia aceasta nu-i aparține, pentru textul românesc, decît rareori, și probabil niciodată exclusiv lui Russo. De aceea caracterizarea noastră nu va explora decît atitudinea generală a scriitorului, procedeele lui artistice de linii generale, acelea care rămîn valabile și în transpunerea românească a textului său.

Încă din 1840 se amintește, în *Dacia literară*, că în tipografia acelei reviste vor fi publicate scrierile „D-lui R." — inițială sub care istoria literară l-a văzut pe Russo. Faptul nu ar fi cu neputință. Vom semnala însă împrejurarea că aceluiași cerc literar îi aparține D. Rallet, căruia foile ieșene i-au publicat unele scrieri. În felul acesta, inițiala R. ar putea desemna pe Alecu Russo, dar, în aceeași măsură, l-ar putea desemna și pe Dimitrie Rallet.

Primul articol publicat de Russo este *Critica criticii*, apărut în *Albina românească* din 1846. În 1850 apare la Paris, în *Românía viitoare, Cîntarea României*, care va fi publicată și în *România literară* din 1855. La *Zimbrul* colaborează Russo cu ale sale *Studie moldovană* (1851—1852), în Calendarul pe 1853 apare *Holera*. Colaborarea lui Russo la *România literară* din 1855 e susținută; îi apar aici *Cugetările, Amintirile, Hronica literară* (asupra lui Băscălescu), un articol despre *Mihai Cuciureanu*. Și colaborarea continuă la *Steaua Dunării* cu articole despre *Dezrobirea țiganilor* (1855), *Contra ardelenilor* (1856) sau *Despre Steaua Dunării*. Postum, *Foaia societății* ... din Bucovina îi publică, în 1868, *Decebal și Ștefan cel Mare, Studii naționale, Cugetări scrise în închisoarea de la Cluj, Poe-*

Unitar însă și într-o nedezmințită continuitate este el față de problemele aduse în discuție: atitudinea lui este negativă față de năzuințele către progres, cînd acest progres nu fructifică datele tradiției.

Uneori, totul se reduce la o sîngeroasă biciuire a unei personalități și a unor deprinderi, în vîrful unei narațiuni cu aer de anecdotă; așa se prezintă cazul cu Lamartine, rătăcit pe muntele Ceahlău. Un călător rătăcit în acele regiuni povestea că, la un moment dat, „a găsit sub munte o fîntînă frumoasă, cu apă limpede ca cristalul în care se jucau *naiadele;* care fîntînă o cheamă păstorii cu pietate *fîntîna lamartină.* Noi, cu mai mare pietate încă, am călătorit pe urmele călătoriei, și ne-am încredințat că autorul, plimbîndu-se pe Ceahlău, l-a prefăcut în Parnas și că pe Martin, un urs vestit în munți, l-a luat drept dl. Lamartine". Se impune să fie semnalată nu numai transpunerea în gama anecdotei a acestei divulgări de fals literar, ci și tehnica ironiei scriitorului. Russo cunoaște efectul repetiției ascendente. Cineva, care vorbește de pietate, călătorește pe muntele Ceahlău; el călătorește „cu mai mare pietate încă"; evident, totul capătă sens numai în clipa cînd aflăm că unul, cel încărcat cu pietate, descopere fîntîna lamartină, iar celălalt, călătorind cu mai mare pietate încă, descopere fîntîna lui Martin. Russo știe de asemenea să manevreze util personaje și acțiuni în registrul interesului. Spre a sublinia lipsa de importanță a personajului care a descoperit fîntîna lamartină, el arată că nu călătorește pe urmele acestui călător, ci pe urmele călătoriei: o trecere radicală în marele anonimat, a cuiva, care bruscase atît de imprudent zăvoarele anonimatului sub care zăcea.

Aiurea, spre a sublinia discordanța datelor pe care se baza literatura română a zilei, Russo vorbește de „iarmarocul literaturilor", din care legislatorii noștri au ales nu ceea ce se potrivea mai bine cu firea poporului român, ci ceea ce era mai stacojiu, mai strălucitor. În cazul de față, deprecierea este determinată de vocabula depreciativă. În alte cazuri însă, ea rezultă din mai mult decît din întrebuințarea unei vocabule, izolată ca atmosfera morală în context. Iată-l pe Ion Voinescu, cunoscutul luptător pentru teatru, traducătorul lui Alecsandri în limba franceză și unul dintre cei mai fervenți partizani ai revoluției din 1848: numele lui este implicat de Russo într-un pasaj de polemică cu ziarul *Patria* din București pe chestia lui y: batjocorire a ziarului, combatere a dreptului de a exista în limba

română a lui y și, alimentînd și una și alta, raportare la călătoria în Pirinei a lui Ion Voinescu, care vorbea despre cele 18 feluri de a pregăti cartoafele, pe care le cunoștea și propunea filozoful german Jean Paul. Și pasajul nu viza în mod exclusiv *Patria* și pe y, ci pe filologii care, în *Patria*, apărau pe y.

Aiurea, o minimă ajustare notează seva de parodie ce alimentează admirația de înaltă tensiune, care freamătă în neologismele foiletonului ziarului *Zimbrul:* „Erou ilustru, trompeta gloriei tale penetră animile bravilor romani de admirăciune grandioasă și indifinisabilă pentru meritul neinvincibilitățiunii tale!". Dar ceea ce este aici o batjocură generală sau o ușoară ironie, devine în altă parte o critică în tonuri sumbre. Iată bunăoară imaginea societății române — sau, mai exact, din țările române — în epoca fanariotă. Pentru pictarea ei, scriitorul recurge la sunete grave: „Românii greciți vroiau să moară în anterei și calpace, precum sibariții, o leacă moșii lor, vroiau să moară în desfătări și pe paturi de trandafiri; în bejănie, ca și înainte, precum și în urmă, taifetul, egoismul și nepăsarea fură statornice; cu taifetul, chieful adunărilor, amoruri nesfîrșite, stihuri pestrițe de inimă, „chaulieu" și „anachéreon", lăutari, primblări pe lună, bencheturi... și țeremoniile curții, țeremonii mai amplificate decît țeremoniile curții craiului celui mare a Franței. S-ar putea asemăna acea societate cu o adunătură veselă de oameni din toată lumea, cîntînd și mîncînd pe o corabie frumoasă ce ar trece pe lîngă niște maluri ciumate". Și, puțin mai departe, aceeași societate îi face impresia a fi un „cancer îngrășat", ceea ce constituie o caracterizare deosebit de plastică.

Este, în paginile lui Russo, ceva ce astăzi nu mai poate fi caracterizat decît cu termenul general și incolor de *critică*. Cu mult în urmă, pe vremea cînd ele erau scrise, atunci cînd genul nu se degradase și termenul nu căpătase accepțiunea peiorativă în zilele noastre, puteau fi calificate pînă la un punct drept pamflet. Termenul a ajuns să însemneze în zilele noastre o producție literară reprobabilă, ceva ce încarcă tonul cu stridența de iarmaroc polihrom. În istoria lui însă, pamfletul a avut momente în care s-a ridicat la demnitatea unui gen literar foarte serios. Russo notează, în trecutul cultural al românilor, activitatea de această natură a lui Ionică Tăutu, a cărui critică, pornită pe motive de ordin politic, își asociază adeseori ironia cea mai fină, — totul păstrînd însă o seve-

ritate de ton remarcabilă și o remarcabilă tăietură clasică a liniilor. Russo însuși are multe trăsături congenitale cu Ionică Tăutu: există însă această distincție, că în timp ce unul se aplică în mod predilect temei politice, celălalt își exercită spiritul îndeosebi în domeniul cultural. Reprezentantul cel mai strălucit pe care genul acesta l-a avut în tot cursul existenței sale este scriitorul francez Paul Louis Courier, un spirit agitat, veșnic nemulțumit cu formula politică a zilei, în veci în dispoziție de a protesta, de a ironiza și de a critica. În Ionică Tăutu, Russo vedea un Courier al românilor. Dar dacă în cazul enigmaticului carbonaro de la Iași influența pamfletarului francez ar putea părea o surpriză, — cei doi scriitori fiind contemporani —, în cazul lui Russo ea pare cu desăvîrșire naturală: autorul *Cîntării României* are o bogată educație clasică, dar el se resimte de asemenea de mentalitatea filozofică în stilul lui Voltaire a secolului al XVIII-lea. Acestea sînt două din trăsăturile fundamentale ale lui Courier, el însuși un desăvîrșit elenist și un discipol al filozofului de la Ferney. Există totuși diferențe mari: Courier are și preocupări pentru literatură, dar sfera în care el plutește cu aripi întinse este cea politică. Dintr-un incident de minimă importanță, un conflict cu primarul, o dispoziție locală care împiedică pe țărani să danseze, o listă de subscripții, — el se ridică la discutarea principiilor și la condamnarea regimului ce practică acele principii. La Russo, lucrurile se prezintă în sens invers: problemele pe care el le pune în discuție prezintă un suprem interes prin ele însele, în așa fel încît arta scriitorului nu le-ar putea acorda decît un supliment de atracție. La acestea vom adăuga și constatarea că, prin însăși natura lor, chestiunile de ordin lingvistic și literar impuneau o temperare a febrei pamfletare, în timp ce viața politică a constituit totdeauna mediul cel mai favorabil eflorescenței genului; din această pricină, unul putea deveni prin excelență autor de pamflete, în timp ce altul nu aduce decît o frecventare intermitentă a genului. Vom observa apoi că dacă la Russo critica își asociază adeseori ironia, mai adeseori încă ea îmbracă un ton elegiac, rezultînd din comparația prezentului cu trecutul. Faptul acesta ne duce în sfere diferite de acelea în care se simțea prezența lui Paul Louis Courier.

Dacă prezentul înzestrează condeiul lui Russo cu cerneala satirei, trecutul românesc îndepărtat — acel trecut care con-

centra faptele strălucite ale poporului — îi înflăcărează stilul pînă la temperatura odei. Este, sub acest raport, o identitate de atitudine între scriitorul nostru și Eminescu: pentru amîndoi idealul desăvîrșit trebuia căutat în trecut, pentru amîndoi prezentul este un obiect demn de critică, pentru amîndoi epoca fanariotă însemnează un hiatus în viața noastră națională și, în fine, pentru amîndoi, calitățile timpurilor eroice ale românilor vechi s-au conservat în masele poporului către care se îndrumează cu aceeași pietate. Faptul acesta determină deopotrivă apariția satirei și a elegiei ce îmbracă prezentul cu apariția odei ce preamărește trecutul. Nu este o coardă dublă, cu tonuri contradictorii, este o dublă polarizare sentimentală, ducînd la termeni ce se condiționează reciproc.

În mediul acesta simplu, care continua vechile trăsături sufletești ale românului, caută să realizeze Russo personajul local, încărcat de coloare locală, dacoromânul. Difuzate în întreaga operă, trăsăturile personajului se pot concentra, și ele pun în lumină capacitățile lui Russo de a se mișca în registrul epic.

În începuturile patriarhale ale secolului, dacoromânul avea „o giubea largă, un anteriu din vremurile vechi și bune, în vorbire o lăudăroșenie naivă, în felul de a se purta o asprime firească... puneți în juru-i viața orientală, alcătuită din despotism casnic și din trai patriarhal. Apoi pe un divan, ori în căruța de poștalion, ori în rădvan dacă-i dă mîna", acest personaj se mișcă în țara lui. Dacă este ieșean el trebuie să trăiască „în mijlocul leneviei care țese viața noastră ieșeană și care-i face farmecul". Dacă este țăran, dacoromânul are un gen particular de a fi dezinteresat: el nu spune anumite povești decît dacă timiditatea îi este înfrîntă de sunetul monedelor: „Dacoromânul... își duse mîna la cușma ușor pleznită într-o parte la vîrf... primi banii, îi puse cu grijă, după ce-i privi și pe față și pe dos, în chimiru-i larg și se pregăti în picioare să-mi spuie povestea". Vorba lui este scurtă, ca a latinului, dar ca a unui latin care și-a amestecat graiul cu idiome scitice. În general, el se poartă cu căciula pe-o ureche, are vorba deschisă, pitorească, energică, trăsături care au corespondentul lor și în felul de a trăi al țăranilor.

În pictarea acestui personaj, Russo arată că nu este străin de tehnica realistă a unui Balzac — scriitor cunoscut lui —

dar mai ou seamă de genul popularelor fiziologii literare, picturi amuzante ale diferitelor tipuri existente în societate.

La toate acestea se adaugă un puternic sentiment al naturii. Între scriitorii din cercul său, Russo este unul dintre cei care dovedesc un mai pronunțat sentiment al naturii[15]. Lucrarea în care el ajunge la cea mai desăvîrșită expresie, *Piatra teiului*, este din păcate scrisă în limba franceză. În traducerea ei românească, datorită lui Sadoveanu, scrierea aceasta atinge virtuozități pe care numai timpurile noastre le realizează. Fără îndoială însă, la impresia aceasta contribuie într-o largă măsură arta superioară a traducătorului.

Marile efecte stilistice le realizează Russo în cea mai de seamă operă a sa, *Cîntarea României*[16]. Opera a fost scrisă în franțuzește și a fost tradusă în românește în două rînduri: mai întîi de Nicolae Bălcescu, care o publică în *România viitoare* din Paris în 1850, însoțind-o de o notiță introductivă, iar apoi a fost publicată în *România literară* în 1855, în traducerea lui Russo, cu colaborarea probabilă a lui Vasile Alecsandri. Apărută în mai multe numere ale revistei, ea este semnată numai cu inițialele A.R.

Nu voi insista asupra îndelungatei discuții în legătură cu paternitatea operei: unii cercetători au atribuit-o lui Bălcescu, alții lui Russo. S-a emis de asemenea părerea că ea a fost scrisă în colaborare de Bălcescu, Russo și Alecsandri. Trecînd peste toate celelalte discuții, argumente și contraargumente, peste lipsa de corespondență a datelor (în date se încurcă totdeauna Ion Ghica), voi semnala un singur fapt: opera era un manifest exhortativ adresat românilor în jurul revoluției din 1848. Și dacă era adresat românilor, ce rost avea să fie scris în limba franceză, cînd doi dintre presupușii colaboratori erau buni cunoscători ai limbii române, sau cînd autorul ei — în cazul că ea aparținea lui Bălcescu — era un bun cunoscător al limbii române? Semnătura textului din *România literară* este apoi un argument în plus în sprijinul părerii că opera aparține lui Alecu Russo. Analiza stilistică ar aduce și ea argumente hotărîtoare.

Ceea ce a putut determina aceste poziții diverse a fost faptul că în *Cîntarea României* întîlnim un număr de idei comune generației de la 1848, comune așadar lui Bălcescu și lui Russo. Și prima dintre ele este cultul libertății și preamărirea organizației sociale lipsite de exploatare.

În totalul ei, *Cîntarea României* este o modulare lirică a istoriei poporului român: tablouri dramatice, luminoase și întunecoase se succed cu rapiditate în fața noastră. Marele ideal al poetului este libertatea care asigură o funcționare normală a societății, a societății care cunoaște clase, dar cu interese armonizate. Russo are și aici, ca în întreaga lui operă, o viziune idilică a trecutului: în întreaga societate nu întîlneai decît mielușei nevinovați, în mijlocul cărora nu s-a rătăcit nici un lup. Libertatea este asigurată de lege; dar legea decade și libertatea poate dispărea; apar clasele sociale cu interese antagonice, răpitor și răpit, uliu și pradă. Scriitorul are însă și viziunea viitorului, cînd vrabia neputincioasă va lupta cu uliul și-l va înfrînge. Exploatarea celor puternici este îndelungată; răzbunarea celor oprimați este fulgerătoare. Povestea lumii întregi este aceasta: ca strîmbătatea să lăcomească la bunul altuia și ca sărmanul să sfarme funia ce-l strînge. Dacă pacea este dorită, dacă munca este singura bogăție reală, războiul este o crudă realitate uneori, o sacră datorie alteori. Dar războiul are nevoie, pentru a duce la izbîndă, de erou, de personalitatea istorică excepțională.

Despre acest poem biblic s-a spus că nu-i lipsesc decît versurile pentru a fi o adevărată poezie. Versurile nu i-au lipsit însă. În 1858 Bolintineanu publică o versiune versificată a operei, din care putem vedea că nu totdeauna versul e indicat să ne ducă la sublim.

O comparație fugară între cele două traduceri ne pune în situația de a defini mai îndeaproape opera. Am amintit cu un alt prilej tehnica clasică a scriitorului. Faptul ne întîmpină și aici: în traducerea lui Russo, numele proprii, de natură să precizeze, sînt evitate și numai rareori își face apariția expresia nedeterminată „pămînt românesc". În expresii de felul acesta, formate din substantiv și adjectiv, sensul se atenuează și conturul nu se precizează, deoarece nu cuvîntul direct dă noțiunea, ci adjectivul. Aceasta este nota specifică a lui Russo, care-și fixează în general calificativele în registrul generalităților. Din faptul acesta pot decurge unele constatări de natură să elucideze pe cale stilistică problema paternității. Într-adevăr, ceea ce caracterizează stilul lui Bălcescu în comparație cu acela al lui Russo este necesitatea de a picta individualul, frîngînd adesea această generalitate. Acolo unde Russo vorbește de țara lui, Bălcescu vorbește de Dacia, trădînd astfel

lipsa de înțelegere a operei. Prin înlocuirea calificativelor generale, se trădează nota esențial clasică, pentru care nu are suficientă înțelegere Bălcescu[17].

Opera lui Russo se resimte de influențe multiple: Lamennais, Mickiewicz și Biblia, care se găsea de altfel la baza operelor celor doi scriitori amintiți. Numai în urma unei îndelungate suferințe se ajunge la răscumpărare, la purificare, spunea Russo, formulînd astfel o concepție apropiată lui Mickiewicz, aceea a mesianismului nației. Nu numai lui Mickiewicz, ci și unui celebru discipol francez al acestuia, abatele Lamennais, îi datorează Russo unele accente ale operei sale. *Le livre du peuple*, celebra carte a abatelui francez, aducea, despre popor, o concepție deosebită de cea a poetului polonez: poporul său nu se definește prin trăsături naționale, ci prin încadrare socială; poporul său e clasa celor ce suferă. Russo, ca întreaga emigrație română de la 1848 de altfel, a aspirat cu toți porii opera lui Lamennais. Heliade îl urmărea pînă în amănunte stilistice în *Cea din urmă zi a unui proscris*, iar opera lui Russo debuta sub același accent psalmist pe care scriitorul francez îl pusese în circulație: „Domnul Dumnezeul părinților noștri înduratu-s-a de lacrămile tale, norod nemîngiiat, înduratu-s-a de durerea plămînilor tale, țara mea?" și fraza urmează, amintind îndeaproape *Cîntarea cîntărilor*, iar versetul, la care recurge scriitorul, este însuși realizat sub influența Bibliei. Versetul este un anumit gen de strofă, organizat de rima intelectuală. Nu ne întîmpină în opera lui Russo numai o simetrie de idei, ci și una de pauze, a căror orchestrare scriitorul o mînuiește cu un talent excepțional. Pauza lui Russo este de cele mai multe ori o pauză accidentală, rezultată din suspendarea expresiei și segmentarea ideii. Ea traduce astfel caracterul fundamental al operei, retorismul. Retorismul lui Russo este acela al profetului vechi, care flagelează prezentul pentru un viitor de frăție și de iubire. *Cîntarea României* e, în același timp, un manifest de propagandă și o profeție, care se încadrează într-o bogată serie de scrieri de acest fel.

Am amintit faptul că Russo este înzestrat cu un real simț al naturii, fapt care se verifică și în *Cîntarea României*: „Verzi sînt dealurile tale, frumoase pădurile și dumbrăvile spînzurate pe coastele dealurilor, limpede și senin ceriul tău. Munții se înalță trufași în văzduh; rîurile, ca brîie pestrițe ocolesc cîmpurile; nopțile tale încîntă auzul, ziua farmecă

văzutul...". Descrierea se desăvîrșește în sfera generalului: „Pe cîmpiile Tenechiei răsărit-au florile? Nu au răsărit florile, sînt turmele multe și frumoase ce pasc văile tale...". Toate datele acestea se pot aplica unui peisaj existent în orice țară. Rezultă de aici un anumit sentiment de grandoare spațială, care-și asociază un sentiment rezultat dintr-o rapidă defilare a timpului istoric. Timpul și spațiul artistic al scrierii se organizează pe resorturi a căror destindere se face pe planul infinitului. La toate aceste date, Russo adaugă altele, desprinse din același arsenal al clasicismului. Este vorba în primul rînd de frecvența personificării: „pe o pajiște verde, slobozenia, copilă bălăioară cu cosițe lungi și aurite se juca cu un arc destins".

Cu toate aceste trăsături clasicizante, marile efecte sînt cele realizate prin notele romantice ale poemei. Antitezele pot fi urmărite și în ansamblul operei, căreia îi dau o structură dialectică de mari proporții: trecutul și prezentul sînt cele două coarde atinse statornic; dar antiteza poate fi urmărită și în propozițiuni de minimă dezvoltare sau în expresii izolate („umbra puterii", „cum a slăbit pieptul tău de oțel" etc.).

Dinamismul frazei este determinat de numărul mare al verbelor active și de punctuația accidentată, inegal repartizată în întregul operei. Expresia ajunge pînă la un aer de tortură, care dă impresia unor șerpi ce se zvîrcolesc deasupra jarului. Citeodată, sub imperiul unei emoții puternice, fraza se zbate, întreruptă, încercînd să refacă ritmul emoției care o inspiră; „Și sub cortul pribegiei, bătrînii ziceau copiilor... colo... în vale... colo... departe... unde soarele se vede așa de frumos... unde cîmpiile sînt strălucite și pîraiele răcoroase... unde cerul e dulce, unde pămîntul e roditor și giuncele sînt albe... copii, acolo e țara!"

Am amintit topica afectivă a scriitorului; ea se face vizibilă în mod deosebit în această operă. Adeseori, cînd scriitorul fixează în postul de comandă un substantiv, prin felul cum acesta este ales și prin valoarea adjectivului ce-l însoțește, valoarea lui denominativă este redusă în măsura în care este sporită valoarea lui afectivă: „verzi sînt dealurile tale", spune Russo adresîndu-se țării. Sau, în altă parte, procedeul ne întîmpină din nou: „furtuna mîntuirii strașnică are să fie..."

Cu toate acestea, *Cîntarea României* aduce și sunete false și stridențe retorice; ele rezultă în primul rînd din prea marea virtuozitate tehnică, din concentrarea de prea multe ar-

tificii decorative, pe care fluxul interior nu le poate susține și alimenta. Arta scriitorului n-a putut ajunge la desăvîrșire și din pricina insuficientei cunoașteri a limbii române. Este și în cazul său aceeași condiție tragică pe care am cunoscut-o și în cazul lui Asachi, ale cărui însușiri poetice n-au putut fi valorificate din plin din cauza ruperii legăturilor cu bunurile spirituale ale poporului din rîndurile căruia se ridicase: o constatare și un avertisment.

Privind în general activitatea lui Russo, el apare, prin toate trăsăturile semnalate, ca unul dintre cele mai tipice spirite ale generației sale, fixat în rîndurile cele mai înaintate ale luptătorilor pentru un progres care să integreze tradiția și să decurgă, armonios, din ea. El însuși era conștient de faptul acesta, pe care-l exprimă într-o calificare concisă: „noi, ostașii propășirii", spune el vorbind despre sine și despre soții săi de luptă și gîndire.

NOTE ŞI BIBLIOGRAFIE

[1] O bibliografie a studiilor a dat Haneş, în *Preocupări literare*, IV (1939), p. 407 şi 443; Al. Dima, *Alecu Russo, bibliografie*, Buc., 1960; Em. Boldan, *Traiectoria operei lui Alecu Russo în conştiinţa posterităţii*, în culegerea *Alecu Russo. Studii şi articole*, Buc., 1970.

Date biografice şi informaţii generale: V. Alecsandri, *Alecu Russo*, în *Revista română*, 1862, p. 314; Id., *Alecu Russo*, biografie, în *Foaia Societăţii pentru literatura şi cultura română în Bucovina*, IV, 1868, nr. 6—7; Id., *Alecu Russo*. Studiu biografic, în *Albina Pindului*, I, 1868, nr. 2; Id., *Alecu Russo*, în *Convorbiri literare*, VI, 1873, nr. 12; P. V. Haneş, *Ştiri despre Alecu Russo*, în *Prietenii istoriei literare*, I, Buc., 1931; Constantin Angelescu, *Cu privire la numele scriitorului Alecu Russu*, în *Studii şi cercetări ştiinţifice*, Filologie, Iaşi, VII (1963—64), fasc. 2; Tr. Ichim, *Alecu Russo. Cîteva date nouă cu privire la viaţa şi familia lui*, Iaşi, 1934; Radu Dragnea, *Viaţa lui Alexandru Russo*, în *Neamul românesc literar*, 1902, p. 678; asupra perioadei petrecute în Elveţia, Lucia A. Popovici, *Pe urmele lui Alecu Russo*, în *Preocupări literare*, V (1949), nr. 7; C. Turcu, *Contribuţii la cunoaşterea carierei de avocat a scriitorului Alecu Russo*, Piatra Neamţ, 1939; *Documente*, ed. cit., p. 338—364 (date asupra carierei juridice şi asupra perioadei cînd Russo arendează Mircheştii lui Alecsandri); Maria Magyárodi, *Date noi în legătură cu călătoria lui Alecu Russo în Transilvania*, în *Limbă şi literatură*, XI, 1966 (completează şi rectifică itinerarul lui A. Russo în exil); N. Steţcu, *Alecu Russo proprietar al moşiei Teţcani*, în *Făt-Frumos*, XVI, 1941, nr. 3 şi 4; Gh. Ungureanu, *Alecu Russo urbanist*, în *Cronica*, IV, 1969 nr. 11 (proiectele urbanistice ale lui Alecu Russo la 1856).

Monografii şi prezentări generale: P. V. Haneş, *Alecu Russo (O pagină ignorată din literatura română)*, Buc., 1901. Asupra studiului lui Ha-

neș, G. Bogdan-Duică, *Alexandru Russo cu ocazia monografiei d-lui P. V. Haneș*, în *Convorbiri literare*, 1901, p. 631—670. Geo Șerban, *Personalitatea lui Alecu Russo*, în *Steaua*, 1959, nr. 2; Id., *150 de ani de la nașterea lui Alecu Russu. Comentarii la text*, în *Luceafărul*, 29 martie 1969; Ș. Cioculescu, *Un suflet mare: Alecu Russo*, în *Gazeta literară*, IV, 1957, nr. 41; R. Tomoioagă, *Cu privire la ideile social-politice ale lui Alecu Russo*. în *Cercetări filozofice*, 1958, nr. 6. În 1969, o serie de articole omagiale, dintre care semnalăm: Al. Dima, *Alecu Russo după 150 de ani*, în *Tribuna*, XII, nr. 13; C. Ciopraga, *Un vizionar: Alecu Russo*, în *Cronica*, IV, nr. 14; Al. Piru, *Un destin: Alecu Russo*, în *România literară*, 1969, nr. 11. O serie de contribuții sînt reunite în volumul *Alecu Russo. Studii și articole*, Buc., 1970.

Rectificări la biografia prezentată de D. Popovici: locul nașterii nu e Chișinău, ci un sat de lîngă Chișinău — fie Prodănești, fie, mai degrabă, Strășenii, aflat pe malul Bîcului; anul întoarcerii de la studii e 1836 (v. Al. Dima, monografia cit.).

[2] O antologie din scrierile lui Herder alcătuiește, traduce și prefațează Cristina Petrescu (*Scrieri*, Buc., 1973); în prefață e discutată influența lui Herder în cultura română, în special în formarea „concepțiilor pașoptiștilor în problema națională".

[3] Ioan Micu, *Alecu Russo și fondul nostru latin*, în *Alecu Russo. Studii și articole*, încearcă o sinteză asupra elementelor clasice în cultura, opera și concepția lui Russo, rămînînd însă la nivelul pur descriptiv al unei catalogări.

[4] O replică la *Cugetări* apare în *Foiletonul Zimbrului*, 1855, nr. 8 (A. Fotescu, *Anticugetări*). D. Păcurariu, *Un înaintaș al polemicii literare*, în *România literară*, 1969, nr. 11.

[5] Asupra concepției literare, Al. Dima, *Preocupări de teorie literară la Al. Russo*, în *Studii de istorie a teoriei literare românești*, Buc., 1962.

[6] Componenta clasică a concepției lui Al. Russo e discutată, în același sens, de D. Păcurariu, *Clasicismul românesc*, p. 74.

[7] G. Ibrăileanu, *Spiritul critic*... Într-un articol publicat în *Făt-Frumos*, I, 1. 173, L. Morariu consideră că Al. Russo e superior, în critică, lui T. Maiorescu. G. Ivașcu, *Alecu Russo. Un ideolog al „României literare"*, în *România literară*, I, 1968, nr. 1 (Al. Russo e precursorul lui Ibrăileanu în teoria spiritului critic moldovenesc).

[8] D. Popovici reia aici ideea ciclurilor culturale alternative, marcate prin atracția universalului sau prin cea a elementului local, alternanță pe care o consideră definitorie pentru fizionomia culturii române începînd cu etapa ei modernă (deci cu momentul regăsirii de sine a acestei

literaturi) şi pentru spiritualitatea românească, prin excelenţă dinamică („care n-a cunoscut cuvînt de ordine sau calm"). Ideea acestei dialectici interioare caracteristică culturii româneşti constituie nucleul viziunii pe care D. Popovici o propune asupra literaturii române moderne, şi ea a fost dezbătută pe larg în schiţa de filosofia culturii care e *Etape în dezvoltarea literaturii române*, Sibiu, 1944. Apărută ca *Introducere* la *Literatura română în epoca „Luminilor"*, *Etape*... este de fapt introducerea întregii Istorii a literaturii române moderne (vezi vol. I al acestei ediţii).

[9] P. V. Haneş, *Alecu Russo, cel dintîi folclorist român*, în *Noua revistă română*, II, 1900; Geo Şerban, *Un însufleţit admirator al geniului popular: Alecu Russo*, în culegerea *Literatura noastră clasică*, Buc., 1953. Recapitulări ale datelor cunoscute, în T. Vârgolici, *Viziunea folclorică a lui Alecu Russo*, în *Cronica*, VII, 1972, nr. 8 şi V. Adăscăliţei, *Alecu Russo şi folclorul*, în *Alecu Russo. Studii şi articole*.

[10] Rolul eminent al lui Al. Russo în istoria gîndirii româneşti nu a fost pus încă suficient în lumină. Căci el nu e doar folclorist, lingvist, critic, teoretician literar etc.; *Cugetările* şi *Studie moldovană* conţin de fapt un sistem de filosofia culturii care porneşte de la gîndirea organicistă romantică şi se structurează într-o meditaţie asupra destinului culturii şi spiritualităţii româneşti. Viziunea raţionalist-metafizică a luminilor este pentru prima dată nu doar corijată sau parţial dizlocată, ci înlocuită total printr-un nou sistem şi o nouă viziune, care regîndeşte istoria (v. dacismul) şi destinele culturii româneşti. Substanţial romantic, acest sistem îşi păstrează întreg interesul şi, în bună parte, actualitatea. Oricît de diferite, sistemele lui Maiorescu, Ibrăileanu, Iorga, Blaga sînt istoriceşte posibile doar după revoluţionarea romantică a gîndirii (de aici, marea influenţă a lui Alecu Russo). De aceea, teza clasicismului lui Alecu Russo ni se pare puţin convingătoare.

[11] P. Cornea a lansat ipoteza — foarte plauzibilă — că *Palatul lui Duca Vodă* nu e lucrarea lui Al. Russo, ci a lui C. Negruzzi (v. *O autobiografie necunoscută a lui Costache Negruzzi*, în *Limbă şi literatură*, XXI, 1969). Comentînd materialul publicat de Paul Cornea, Ş. Cioculescu mărturiseşte că „această problemă de atribuţie nu mă pasionează, întrucît obiectul controversei nu mi se pare prea important" *(Costache Negruzzi după o autobiografie necunoscută*, în *Itinerar critic)*. De fapt, lucrarea în sine e puţin interesantă, dar, în cazul în care ea aparţine lui C. Negruzzi, se ridică o altă problemă, de un interes mai mare: *Palatul lui Duca Vodă* e atribuită lui Al. Russo de V. Alecsandri. Dacă această mărturie a lui Alecsandri se dovedeşte inexactă, ce credit se mai poate

acorda afirmației sale categorice privind paternitatea lui Al. Russo asupra *Cîntării României?*

[12] Ediții: *Scrieri*, cu o prefață de G. Bogdan-Duică, Buc., 1910; *Scrieri*, comentate de P. V. Haneș, Buc., 1908; ed. a doua, definitivă, Craiova, f.a. („Clasicii români comentați"); *Scrieri postume*, traduse de V. Alecsandri, Al. Odobescu, M. Sadoveanu, publicate de P. V. Haneș, Craiova, f.a., („Clasicii români comentați"); *Cîntarea României*, cu o introducere de L. Blaga, Buc., 1924; *Cîntarea României. Amintiri*, ed. I. Pillat, Buc., 1936; *Opere complete*, ed. comentată de Lucian Predescu, Buc., 1942; *Scrieri alese*, studiu introductiv Em. Boldan, Buc., 1956 (BPT); *Scrieri alese*, ed. și introducere de Geo Șerban, Buc., 1959; *Piatra teiului. Scrieri alese*, prefață D. Păcurariu, Buc., 1963 (BPT).

[13] P. V. Haneș, *O scriere necunoscută: „Studii moldovene" de Al. Russo*, în *Convorbiri literare*, 1902, nr. 9; N. I. Popa, *Măiestria artistică în opera lui Alecu Russo*, în *Analele Universității „Al. I. Cuza" din Iași*, 1954, fasc. 1—2; Traian Cantemir, *Opinii privind primele scrieri ale lui Al. Russo*, în *Limbă și literatură*, XIV, 1967; C. D. Papastate, în *Alecu Russo, scriitor în limba franceză*, în *Alecu Russo, Studii și articole*.

[14] T. Vianu, *Arta prozatorilor români*.

[15] P. Cornea, *Literatura muntelui: de la Alecu Russo la Calistrat Hogaș...*, în *Viața românească*, XIV, 1961, nr. 1; Haralambie Mihăilescu, *Un înaintaș al lui Hogaș pe drumuri de munte: Alecu Russo*, în *Alecu Russo. Studii și articole*; Marian Popa, *Călătoriile epocii romantice*, Buc., 1972; I. Dumitrescu, *Alecu Russo, precursor al unei structuri stilistice moderne: peisajul — stare de sentiment*, în *Alecu Russo. Studii și articole*.

[16] Pentru paternitatea *Cîntării României*, dintre adepții tezei care vede în Al. Russo singurul autor, amintim: P. V. Haneș, *Cîntarea României*, Buc., 1900; Id., *Litigiul „Cîntării României"*, în *Limbă și literatură*, VII (1963—64); N. Tcaciuc-Albu, *Cîntarea României, studiu istoric literar*, Cernăuți, 1927; Geo Șerban, *Contribuții la studiul „Cîntării României"*, în *Scrisul bănățean*, 1959, nr. 5; Ileana Neiescu, Aurelia Stan, Ioan Stan, *Contribuții statistice în studiul paternității „Cîntării României"*, în *Cercetări de lingvistică*, Cluj, VIII (1963), nr. 2; Id., *Noi contribuții statistice la studiul paternității „Cîntării României"*, în *Ibid.*, IX (1964), nr. 2; Al. Dima, *Din nou paternitatea „Cîntării României". Argumente lingvistice pentru Bălcescu?* în *Gazeta literară*, IX (1962), nr. 29; Ș. Cioculescu, *(150 de ani de la naștere) Alecu Russo*, în *România literară*, II (1969), nr. 11. Dintre adepții lui Bălcescu, N. I. Apostolescu, *Bălcescu și „Cîntarea României"*, conferință, rezumat în *Revista pentru istorie, ar-*

heologie şi filologie, vol. XII, partea I (1911), p. 89—98; I. C. Chiţimia, *A. Mickiewicz, N. Bălcescu şi „Cîntarea României*, în *Romanoslavica*, II, 1958; G. C. Nicolescu, *Paternitatea „Cîntării României"*, în *Limbă şi literatură*, I, 1955; N. A. Ursu, *„Cîntarea României" — opera lui Nicolae Bălcescu*, în *Iaşul literar*, 1961, nr. 12; Id., *Argumente noi în sprijinul paternităţii lui Bălcescu asupra „Cîntării României"*, în *Limba română*, 1963, nr. 5; Emil Biedrzycki, — v. A. Vraciu, *Un cercetător polon despre „Cîntarea României" şi autorul ei*, în *Ateneu*, aprilie, 1972. Ipoteza colaborării Russo-Bălcescu a fost susţinută în ultimul timp de P. Cornea, *Alecu Russo, Nicolae Bălcescu şi „Cîntarea României"*, în *Studii de literatură română modernă*, /Buc./, 1962. Ipoteza dublei paternităţi este întărită prin recenta descoperire de către P. Cornea, în arhiva Michelet, a unei versiuni franceze din „Cîntarea României", semnalată de I. Breazu în *Michelet şi românii*, Cluj, 1935 (P. Cornea, *Un manuscris francez al „Cîntării României"*, în *Analele Univ. Bucureşti*, seria Şt. soc., Filologie, XIII (1964); în *Documente şi manuscrise literare*, II, p. 335 (note), P. Cornea continuă supoziţiile asupra *Cîntării României:* traducerea — fragmentară — din arhiva Michelet ar fi făcută de C. A. Rosetti şi Armand Lévy. Versiunea versificată a lui Bolintineanu *(Cîntarea României de N. Bălcescu tradusă în versuri de...)* a fost reeditată, cu un studiu introductiv, de Stelian Cucu, la Rîmnicu-Sărat, în 1935.

O foarte interesantă ipoteză privind *Sensul titlului „Cîntării României"* propune Liviu Leonte în *Alecu Russo. Studii şi articole: România* are sensul de *românism.*

Pentru Lamennais, J. Poisson, *Le romantisme social de Lamennais*, Paris, 1932, şi I. Breazu, *Lamennais la românii din Transilvania în 1848*, în *Studii literare*, IV (1948).

[17] O încercare de analiză a *Cîntării României* în Antoaneta Macovei, *Alecu Russo şi poemul în proză românesc*, în *Alecu Russo. Studii şi articole.* Excelentă e analiza pe care o întreprinde Mihai Zamfir *(Proza poetică românească...*, capitolul *Romantismul retoric: „Cîntarea României"*, p. 169—205); studiul paralel al textelor lui Lamennais şi Russo conduce spre observaţii de mare fineţe în definirea tonalităţii *Cîntării României*, care „autohtonizează stilistic inovaţia" scriitorului francez. Biblismul *Cîntării României* este „inspirat lexical şi sintactic din straturi extrem de adînci ale folclorului şi ale istoriei", şi dacă Lamennais aduce trăsături stilistice clasice, Al. Russo dă o operă romantică; schema alegorică e atenuată de Russo, care „întunecă rigiditatea, umbreşte tablourile, priveşte scurgerea timpului şi sub aspect haotic. Lui Russo îi place vagul, depărtarea fabuloasă" (p. 180—183). Observaţiile lui M.

Zamfir asupra caracterului romantic al operei ni se par întru totul îndreptățite; ceea ce D. Popovici consideră elemente clasice în structura stilistică a operei, sînt de fapt trăsături caracteristice universului formal al Bibliei, în care generalitatea termenilor nu are valoarea clasică de *universalitate*, ci valoarea de „umbrire", de in-determinare, ce lasă cale liberă sugestiei (v. analiza comparativă a universului formal homeric și a celui biblic întreprinsă de E. Auerbach, *Mimesis*, trad. I. Negoițescu, pref. R. Munteanu, Buc., 1967, capitolul *Cicatricea lui Ulise*).

LEGĂTURI CU LITERATURA RUSĂ: A. DONICI, C. STAMATI

Ca și Alecu Russo, Al. Donici era basarabean. S-a născut în 1806 și a murit în 1866. Studiază la Petersburg, mai întîi într-un pension, iar după aceea în școala de cadeți și devine ofițer în armata rusească. Nu pentru mult timp însă: în 1834 el părăsește armata și se stabilește pentru cîtăva vreme la moșia părintească Stînca, pe malurile Bîcului, unde începe să scrie într-o curată limbă românească. Ca ofițer, cunoscuse opera poetică a lui Pușkin, poetul ce se bucura de o mare popularitate în rîndurile ofițerimii ruse. La Chișinău cunoscuse chiar pe poet, cu care devenise prieten. În 1835 se stabilește la Iași, unde intră în magistratură.

Opera literară a lui Donici nu este prea bogată, dar foarte semnificativă. În 1840 el publică la Iași colecția sa de fabule, care, sporită, apare din nou, în două cărți, în 1842. În 1844 apar, tot la Iași, *Satire și alte poetice compuneri din Antioh Cantemir*, pe care le traduce în românește cu ajutorul lui Costache Negruzzi. Încă de mai înainte el dase o traducere românească a poemei lui Pușkin *Căruța poștei*, care deveni populară deși nu se tipărise, iar în 1837 apărea la București, în traducerea lui, poema *Țiganii* a aceluiași mare poet rus.

Ca poet, Donici se manifestă pe linia de influență a literaturii ruse. Traducerile sale din Antioh Cantemir, făcute într-o frumoasă limbă română, îl arată cultivînd cu predilecție literatura critică, literatura combatantă. În aceeași situație ne apare el și în fabulă. Încă din 1885, în revista *Contemporanul*, se semnala în ce măsură Donici era tributar fabulistului rus Krîlov. Dintr-un alt fabulist rus, Izmailov, împrumută Donici tema din *Înființarea fabulei*, teoretizare versificată a funcți-

unii sociale a fabulei, precum și alte bucăți din opera sa de fabulist.

Dar tema, împrumutată dintr-o parte sau alta, este adaptată de scriitor lumii în care trăia, oglindește această lume în trăsăturile ei general omenești uneori, în notele ei specifice alteori.

Cea mai de seamă traducere a lui Alecu Donici rămîne însă poema *Țiganii* din Pușkin. Într-însa, poetul rus a prins, concis și puternic, drama iubirii țigănești, iar traducătorul dovedește la rîndul său, prin arta traducerii, adînca pătrundere în subiect:

Cu șatrile din loc în loc
Țiganii prin Buceag se poartă,
Neprihănind al lor noroc
Sau nestatornica lor soartă.
Ei astăzi, iată, au rămas
La mal de apă pentru mas:
Cu țoluri rupte, afumate,
Căruțele le învălesc...

Scriitorul cel mai indicat pentru stabilirea raporturilor literare este Costache Stamati, opera lui poetică nefiind, într-o mare parte a ei, decît reflexul anumitor opere literare rusești[2].

Data exactă a nașterii sale nu se cunoaște. S-ar părea, după unele mărturii ale poetului, că este anul 1786; alte mărturii ale sale ne duc însă către anii 1793, 1795, 1797. A murit în 1869.

N-avem informații precise nici asupra studiilor sale. Știm numai că, în afară de limba română, el cunoaște limba greacă veche și nouă, limba franceză și pe cea rusească. În 1806 era funcționar în cancelaria visteriei Moldovei. Tatăl său, Toma Stamati, este numit deputat al Divanului domnesc din Iași pe lîngă comandantul armatelor ruse aflate atunci în Moldova, contele Langeron. Este probabil că legăturile create atunci îl determină să părăsească Moldova în 1812 și să se stabilească la Chișinău. Familia avea de altfel proprietăți în regiunea Orheiului, ceea ce constituie un alt motiv pentru fixarea ei acolo.

Poetul ocupă diferite funcții în administrarea provinciei și, fie direct, fie prin mijlocirea cunoscutului său Scarlat Sturza, cunoaște pe anumiți scriitori ruși ai timpului, între care trebuie

amintit preromanticul Jukovski, a cărui operă îl influențează într-o măsură. Dar cea mai importantă pentru roadele ei este cunoașterea lui Pușkin, care la data aceea se afla în capitala Basarabiei, unde fusese exilat din pricina epigramelor adresate guvernului de la Petersburg și mai cu seamă din pricina odei sale *Libertatea*, un protest răsunător împotriva robiei. Pușkin vizita familia Stamati și faptul acesta avea să lase urme durabile în opera poetică a autorului *Muzei românești*.

Cu toată înstrăinarea sa, Stamati este totuși în legătură cu unii scriitori din Bucovina și din Moldova, în primul rînd cu cercul *Daciei literare*. Face de altfel dese călătorii în țară și are prilejul să constate decăderea moravurilor, fapt care-l determină să ia poziția unui cenzor al epocii.

Opera lui, publicată în diverse periodice ale timpului, a fost concentrată la o dată tîrzie în colecția *Muza românească*, publicată la Iași în 1868.

Stamati este un fabulist laborios dar lipsit de originalitate. Temele pe care el le tratează sînt în general împrumutate, cea mai mare parte a lor din Krîlov. Spre osebire însă de Donici, Stamati se abate de la una din cerințele esențiale ale genului, cerință pe care el o găsea satisfăcută în modelele de la care pornea: conciziunea. Pe aceeași linie a criticii sociale, pe care el se plasa în colecția de fabule, întîlnim pe scriitor și în opera sa satirică. Imitat după Krasicki, *Dialogul unui holteiu cu un boierinaș avut, însoțit cu o cucoană de înalt neam*, tratează aceeași temă pe care o trata și Asachi în *Soția de modă*. Este vorba de femeia despot, care reduce pe soțul său la roluri umilitoare, și căreia nu-i place nimic din rînduiala cuminte a lucrurilor acestuia. În aceeași ordine voi aminti și bucata *Cum era educația nobililor români în secolul trecut*, ale cărei puncte de plecare au fost stabilite în *Minorul* lui Fonvizin. Stamati nu se dedă însă unei imitații slugarnice, el îmbracă ideea împrumutată în realitatea locală și izbutește să ne dea un aspect colorat al societății culte românești din epoca fanarioților.

Am amintit puțin mai înainte legăturile lui Stamati cu Jukovski. Poetul rus îi pune la îndemînă tema din poezia *Fiica lui Decebal*, socotită vreme îndelungată drept o operă originală; izvoarele ei au fost stabilite în poema *Harfa eolină* a poetului rus. *Cele douăsprezece fecioare adormite* ale aceluiași poet rus influențează pe Stamati în opera sa *Păgînul și*

fiicele sale, iar *Închisul către un fluture ce intrase în castelul său* derivă dintr-o altă operă a lui Jukovski.

Contactul cu opera lui Pușkin și Lermontov a fost de asemenea rodnic pentru scriitorul român. Din cel dintîi traduce sau imită *Prizonierul la cerchezi, Ciubăr vodă* și chiar *Dragoș,* în care se pot urmări însă și unele reflexe din Gogol. Din Lermontov traduce *Bătrînețele* și *Hăulitul închisului.* Amintesc în cele din urmă că *Pompoasa audiență la Satana* este o traducere din scriitorul rus Senkovski și că oda intitulată *Lauda lui Dumnezeu* este o prelucrare fidelă, făcută cu mult talent, din Derjavin.

În afară de acești scriitori, opera lui Stamati ne îndrumează și către literatura franceză, din care traduce *Galateea* lui Florian și numeroase poezii din Lamartine, Hugo și Alfred de Vigny.

Operă de traducător și de imitator în primul rînd, poezia lui Costache Stamati se realizează cu toate acestea adeseori în forme individuale. Contactul cu literatura poporană îi comunică fiorul vieții autentice și scriitorul ajunge să ne dea unele versuri în care formele de viață locală și fabulosul legendar este prins în imagini foarte sugestive. În această situație se află în primul rînd *Povestea poveștilor,* un lung basm versificat care, pe baza unor povești locale, ajunge la contopirea unor ecouri îndepărtate și diferite ca origine.

Romantic prin înclinări și trăind în epoca romantismului, Stamati a cultivat uneori în opera sa poza romantică, clișeul romantic și nu s-a dat înapoi în fața macabrului romantic. Și dacă el ar fi rămas în sfera aceasta, opera lui ar fi fost o încercare lipsită de sensuri adînci, peste care se putea trece fără să te oprești. Contactul cu Pușkin a fost însă salvator pentru el. Sub influența marelui liric rus, îndrăgostit de poporul său, de tradițiile și credințele sale, ispitit de colorile particulare ale vieții sale, dar și în contact cu mișcarea internă din jurul *Daciei literare,* ajunge și poetul român la adîncirea folclorului românesc. Îndrumarea către folclor este unul din comandamentele artistice ale romantismului și, cedînd acestei cerințe, Stamati se îndruma pe calea înnoirilor spirituale.

centra faptele strălucite ale poporului — îi înflăcărează stilul pînă la temperatura odei. Este, sub acest raport, o identitate de atitudine între scriitorul nostru și Eminescu: pentru amîndoi idealul desăvîrșit trebuia căutat în trecut, pentru amîndoi prezentul este un obiect demn de critică, pentru amîndoi epoca fanariotă însemnează un hiatus în viața noastră națională și, în fine, pentru amîndoi, calitățile timpurilor eroice ale românilor vechi s-au conservat în masele poporului către care se îndrumează cu aceeași pietate. Faptul acesta determină deopotrivă apariția satirei și a elegiei ce îmbracă prezentul cu apariția odei ce preamărește trecutul. Nu este o coardă dublă, cu tonuri contradictorii, este o dublă polarizare sentimentală, ducînd la termeni ce se condiționează reciproc.

În mediul acesta simplu, care continua vechile trăsături sufletești ale românului, caută să realizeze Russo personajul local, încărcat de coloare locală, dacoromânul. Difuzate în întreaga operă, trăsăturile personajului se pot concentra, și ele pun în lumină capacitățile lui Russo de a se mișca în registrul epic.

În începuturile patriarhale ale secolului, dacoromânul avea „o giubea largă, un anteriu din vremurile vechi și bune, în vorbire o lăudăroșenie naivă, în felul de a se purta o asprime firească... puneți în juru-i viața orientală, alcătuită din despotism casnic și din trai patriarhal. Apoi pe un divan, ori în căruța de poștalion, ori în rădvan dacă-i dă mîna", acest personaj se mișcă în țara lui. Dacă este ieșean el trebuie să trăiască „în mijlocul leneviei care țese viața noastră ieșeană și care-i face farmecul". Dacă este țăran, dacoromânul are un gen particular de a fi dezinteresat: el nu spune anumite povești decît dacă timiditatea îi este înfrîntă de sunetul monedelor: „Dacoromânul... își duse mîna la cușma ușor pleznită într-o parte la vîrf... primi banii, îi puse cu grijă, după ce-i privi și pe față și pe dos, în chimiru-i larg și se pregăti în picioare să-mi spuie povestea". Vorba lui este scurtă, ca a latinului, dar ca a unui latin care și-a amestecat graiul cu idiome scitice. În general, el se poartă cu căciula pe-o ureche, are vorba deschisă, pitorească, energică, trăsături care au corespondentul lor și în felul de a trăi al țăranilor.

În pictarea acestui personaj, Russo arată că nu este străin de tehnica realistă a unui Balzac — scriitor cunoscut lui —

dar mai cu seamă de genul popularelor fiziologii literare, picturi amuzante ale diferitelor tipuri existente în societate.

La toate acestea se adaugă un puternic sentiment al naturii. Între scriitorii din cercul său, Russo este unul dintre cei care dovedesc un mai pronunțat sentiment al naturii[15]. Lucrarea în care el ajunge la cea mai desăvîrșită expresie, *Piatra teiului*, este din păcate scrisă în limba franceză. În traducerea ei românească, datorită lui Sadoveanu, scrierea aceasta atinge virtuozități pe care numai timpurile noastre le realizează. Fără îndoială însă, la impresia aceasta contribuie într-o largă măsură arta superioară a traducătorului.

Marile efecte stilistice le realizează Russo în cea mai de seamă operă a sa, *Cîntarea României*[16]. Opera a fost scrisă în franțuzește și a fost tradusă în românește în două rînduri: mai întîi de Nicolae Bălcescu, care o publică în *România viitoare* din Paris în 1850, însoțind-o de o notiță introductivă, iar apoi a fost publicată în *România literară* în 1855, în traducerea lui Russo, cu colaborarea probabilă a lui Vasile Alecsandri. Apărută în mai multe numere ale revistei, ea este semnată numai cu inițialele A.R.

Nu voi insista asupra îndelungatei discuții în legătură cu paternitatea operei: unii cercetători au atribuit-o lui Bălcescu, alții lui Russo. S-a emis de asemenea părerea că ea a fost scrisă în colaborare de Bălcescu, Russo și Alecsandri. Trecînd peste toate celelalte discuții, argumente și contraargumente, peste lipsa de corespondență a datelor (în date se încurcă totdeauna Ion Ghica), voi semnala un singur fapt: opera era un manifest exhortativ adresat românilor în jurul revoluției din 1848. Și dacă era adresat românilor, ce rost avea să fie scris în limba franceză, cînd doi dintre presupușii colaboratori erau buni cunoscători ai limbii române, sau cînd autorul ei — în cazul că ea aparținea lui Bălcescu — era un bun cunoscător al limbii române? Semnătura textului din *România literară* este apoi un argument în plus în sprijinul părerii că opera aparține lui Alecu Russo. Analiza stilistică ar aduce și ea argumente hotărîtoare.

Ceea ce a putut determina aceste poziții diverse a fost faptul că în *Cîntarea României* întîlnim un număr de idei comune generației de la 1848, comune așadar lui Bălcescu și lui Russo. Și prima dintre ele este cultul libertății și preamărirea organizației sociale lipsite de exploatare.

În totalul ei, *Cîntarea României* este o modulare lirică a istoriei poporului român: tablouri dramatice, luminoase și întunecoase se succed cu rapiditate în fața noastră. Marele ideal al poetului este libertatea care asigură o funcționare normală a societății, a societății care cunoaște clase, dar cu interese armonizate. Russo are și aici, ca în întreaga lui operă, o viziune idilică a trecutului: în întreaga societate nu întîlneai decît mielușei nevinovați, în mijlocul cărora nu s-a rătăcit nici un lup. Libertatea este asigurată de lege; dar legea decade și libertatea poate dispărea; apar clasele sociale cu interese antagonice. răpitor și răpit, uliu și pradă. Scriitorul are însă și viziunea viitorului, cînd vrabia neputincioasă va lupta cu uliul și-l va înfrînge. Exploatarea celor puternici este îndelungată; răzbunarea celor oprimați este fulgerătoare. Povestea lumii întregi este aceasta: ca strînsbătatea să lăcomească la bunul altuia și ca sărmanul să sfarme funia ce-l strînge. Dacă pacea este dorită, dacă munca este singura bogăție reală, războiul este o crudă realitate uneori, o sacră datorie alteori. Dar războiul are nevoie, pentru a duce la izbîndă, de erou, de personalitatea istorică excepțională.

Despre acest poem biblic s-a spus că nu-i lipsesc decît versurile pentru a fi o adevărată poezie. Versurile nu i-au lipsit însă. În 1858 Bolintineanu publică o versiune versificată a operei, din care putem vedea că nu totdeauna versul e indicat să ne ducă la sublim.

O comparație fugară între cele două traduceri ne pune în situația de a defini mai îndeaproape opera. Am amintit cu un alt prilej tehnica clasică a scriitorului. Faptul ne întîmpină și aici: în traducerea lui Russo, numele proprii, de natură să precizeze, sînt evitate și numai rareori își face apariția expresia nedeterminată „pămînt românesc". În expresii de felul acesta, formate din substantiv și adjectiv, sensul se atenuează și conturul nu se precizează, deoarece nu cuvîntul direct dă noțiunea, ci adjectivul. Aceasta este nota specifică a lui Russo, care-și fixează în general calificativele în registrul generalităților. Din faptul acesta pot decurge unele constatări de natură să elucideze pe cale stilistică problema paternității. Într-adevăr, ceea ce caracterizează stilul lui Bălcescu în comparație cu acela al lui Russo este necesitatea de a picta individualul, frîngînd adesea această generalitate. Acolo unde Russo vorbește de țara lui, Bălcescu vorbește de Dacia, trădînd astfel

lipsa de înțelegere a operei. Prin înlocuirea calificativelor generale, se trădează nota esențial clasică, pentru care nu are suficientă înțelegere Bălcescu[17].

Opera lui Russo se resimte de influențe multiple: Lamennais, Mickiewicz și Biblia, care se găsea de altfel la baza operelor celor doi scriitori amintiți. Numai în urma unei îndelungate suferințe se ajunge la răscumpărare, la purificare, spunea Russo, formulînd astfel o concepție apropiată lui Mickiewicz, aceea a mesianismului nației. Nu numai lui Mickiewicz, ci și unui celebru discipol francez al acestuia, abatele Lamennais, îi datorează Russo unele accente ale operei sale. *Le livre du peuple*, celebra carte a abatelui francez, aducea, despre popor, o concepție deosebită de cea a poetului polonez: poporul său nu se definește prin trăsături naționale, ci prin încadrare socială; poporul său e clasa celor ce suferă. Russo, ca întreaga emigrație română de la 1848 de altfel, a aspirat cu toți porii opera lui Lamennais. Heliade îl urmărea pînă în amănunte stilistice în *Cea din urmă zi a unui proscris*, iar opera lui Russo debuta sub același accent psalmist pe care scriitorul francez îl pusese în circulație: „Domnul Dumnezeul părinților noștri înduratu-s-a de lacrămile tale, norod nemîngîiat, înduratu-s-a de durerea plămînilor tale, țara mea?" și fraza urmează, amintind îndeaproape *Cîntarea cîntărilor*, iar versetul, la care recurge scriitorul, este însuși realizat sub influența Bibliei. Versetul este un anumit gen de strofă, organizat de rima intelectuală. Nu ne întîmpină în opera lui Russo numai o simetrie de idei, ci și una de pauze, a căror orchestrare scriitorul o mînuiește cu un talent excepțional. Pauza lui Russo este de cele mai multe ori o pauză accidentală, rezultată din suspendarea expresiei și segmentarea ideii. Ea traduce astfel caracterul fundamental al operei, retorismul. Retorismul lui Russo este acela al profetului vechi, care flagelează prezentul pentru un viitor de frăție și de iubire. *Cîntarea României* e, în același timp, un manifest de propagandă și o profeție, care se încadrează într-o bogată serie de scrieri de acest fel.

Am amintit faptul că Russo este înzestrat cu un real simț al naturii, fapt care se verifică și în *Cîntarea României*: „Verzi sînt dealurile tale, frumoase pădurile și dumbrăvile spînzurate pe coastele dealurilor, limpede și senin ceriul tău. Munții se înalță trufași în văzduh; rîurile, ca brîie pestrițe ocolesc cîmpurile; nopțile tale încîntă auzul, ziua farmecă

văzutul...". Descrierea se desăvîrșește în sfera generalului: „Pe cîmpiile Tenechiei răsărit-au florile? Nu au răsărit florile, sînt turmele multe și frumoase ce pasc văile tale...". Toate datele acestea se pot aplica unui peisaj existent în orice țară. Rezultă de aici un anumit sentiment de grandoare spațială, care-și asociază un sentiment rezultat dintr-o rapidă defilare a timpului istoric. Timpul și spațiul artistic al scrierii se organizează pe resorturi a căror destindere se face pe planul infinitului. La toate aceste date, Russo adaugă altele, desprinse din același arsenal al clasicismului. Este vorba în primul rînd de frecvența personificării: „pe o pajiște verde, slobozenia, copilă bălăioară cu cosițe lungi și aurite se juca cu un arc destins".

Cu toate aceste trăsături clasicizante, marile efecte sînt cele realizate prin notele romantice ale poemei. Antitezele pot fi urmărite și în ansamblul operei, căreia îi dau o structură dialectică de mari proporții: trecutul și prezentul sînt cele două coarde atinse statornic; dar antiteza poate fi urmărită și în propoziții de minimă dezvoltare sau în expresii izolate („umbra puterii", „cum a slăbit pieptul tău de oțel" etc.).

Dinamismul frazei este determinat de numărul mare al verbelor active și de punctuația accidentată, inegal repartizată în întregul operei. Expresia ajunge pînă la un aer de tortură, care dă impresia unor șerpi ce se zvîrcolesc deasupra jarului. Citeodată, sub imperiul unei emoții puternice, fraza se zbate, întreruptă, încercînd să refacă ritmul emoției care o inspiră; „Și sub cortul pribegiei, bătrînii ziceau copiilor... colo... în vale... colo... departe... unde soarele se vede așa de frumos... unde cîmpiile sînt strălucite și pîraiele răcoroase... unde cerul e dulce, unde pămîntul e roditor și giuncele sînt albe... copii, acolo e țara!"

Am amintit topica afectivă a scriitorului; ea se face vizibilă în mod deosebit în această operă. Adeseori, cînd scriitorul fixează în postul de comandă un substantiv, prin felul cum acesta este ales și prin valoarea adjectivului ce-l însoțește, valoarea lui denominativă este redusă în măsura în care este sporită valoarea lui afectivă: „verzi sînt dealurile tale", spune Russo adresîndu-se țării. Sau, în altă parte, procedeul ne întîmpină din nou: „furtuna mîntuirii strașnică are să fie..."

Cu toate acestea, *Cîntarea României* aduce și sunete false și stridențe retorice; ele rezultă în primul rînd din prea marea virtuozitate tehnică, din concentrarea de prea multe ar-

tificii decorative, pe care fluxul interior nu le poate susține și alimenta. Arta scriitorului n-a putut ajunge la desăvîrșire și din pricina insuficientei cunoașteri a limbii române. Este și în cazul său aceeași condiție tragică pe care am cunoscut-o și în cazul lui Asachi, ale cărui însușiri poetice n-au putut fi valorificate din plin din cauza ruperii legăturilor cu bunurile spirituale ale poporului din rîndurile căruia se ridicase: o constatare și un avertisment.

Privind în general activitatea lui Russo, el apare, prin toate trăsăturile semnalate, ca unul dintre cele mai tipice spirite ale generației sale, fixat în rîndurile cele mai înaintate ale luptătorilor pentru un progres care să integreze tradiția și să decurgă, armonios, din ea. El însuși era conștient de faptul acesta, pe care-l exprimă într-o calificare concisă: „noi, ostașii propășirii", spune el vorbind despre sine și despre soții săi de luptă și gîndire.

NOTE ŞI BIBLIOGRAFIE

[1] O bibliografie a studiilor a dat Haneş, în *Preocupări literare*, IV (1939), p. 407 şi 443; Al. Dima, *Alecu Russo, bibliografie*, Buc., 1960; Em. Boldan, *Traiectoria operei lui Alecu Russo în conştiinţa posterităţii*, în culegerea *Alecu Russo. Studii şi articole*, Buc., 1970.

Date biografice şi informaţii generale: V. Alecsandri, *Alecu Russo*, în *Revista română*, 1862, p. 314; Id., *Alecu Russo*, biografie, în *Foaia Societăţii pentru literatura şi cultura română în Bucovina*, IV, 1868, nr. 6—7; Id., *Alecu Russo*. Studiu biografic, în *Albina Pindului*, I, 1868, nr. 2; Id., *Alecu Russo*, în *Convorbiri literare*, VI, 1873, nr. 12; P. V. Haneş, *Ştiri despre Alecu Russo*, în *Prietenii istoriei literare*, I, Buc., 1931; Constantin Angelescu, *Cu privire la numele scriitorului Alecu Russu*, în *Studii şi cercetări ştiinţifice*, Filologie, Iaşi, VII (1963—64), fasc. 2; Tr. Ichim, *Alecu Russo. Citeva date nouă cu privire la viaţa şi familia lui*, Iaşi, 1934; Radu Dragnea, *Viaţa lui Alexandru Russo*, în *Neamul românesc literar*, 1902, p. 678; asupra perioadei petrecute în Elveţia, Lucia A. Popovici, *Pe urmele lui Alecu Russo*, în *Preocupări literare*, V (1949), nr. 7; C. Turcu, *Contribuţii la cunoaşterea carierei de avocat a scriitorului Alecu Russo*, Piatra Neamţ, 1939; *Documente*, ed. cit., p. 338—364 (date asupra carierei juridice şi asupra perioadei cînd Russo arendează Mirceştii lui Alecsandri); Maria Magyárodi, *Date noi în legătură cu călătoria lui Alecu Russo în Transilvania*, în *Limbă şi literatură*, XI, 1966 (completează şi rectifică itinerarul lui A. Russo în exil); N. Steţcu, *Alecu Russo proprietar al moşiei Teţcani*, în *Făt-Frumos*, XVI, 1941, nr. 3 şi 4; Gh. Ungureanu, *Alecu Russo urbanist*, în *Cronica*, IV, 1969 nr. 11 (proiectele urbanistice ale lui Alecu Russo la 1856).

Monografii şi prezentări generale: P. V. Haneş, *Alecu Russo (O pagină ignorată din literatura română)*, Buc., 1901. Asupra studiului lui Ha-

neș, G. Bogdan-Duică, *Alexandru Russo cu ocazia monografiei d-lui P. V. Haneș*, în *Convorbiri literare*, 1901, p. 631—670. Geo Șerban, *Personalitatea lui Alecu Russo*, în *Steaua*, 1959, nr. 2; Id., *150 de ani de la nașterea lui Alecu Russu. Comentarii la text*, în *Luceafărul*, 29 martie 1969; Ș. Cioculescu, *Un suflet mare: Alecu Russo*, în *Gazeta literară*, IV, 1957, nr. 41; R. Tomoioagă, *Cu privire la ideile social-politice ale lui Alecu Russo*, în *Cercetări filozofice*, 1958, nr. 6. În 1969, o serie de articole omagiale, dintre care semnalăm: Al. Dima, *Alecu Russo după 150 de ani*, în *Tribuna*, XII, nr. 13; C. Ciopraga, *Un vizionar: Alecu Russo*, în *Cronica*, IV, nr. 14; Al. Piru, *Un destin: Alecu Russo*, în *România literară*, 1969, nr. 11. O serie de contribuții sînt reunite în volumul *Alecu Russo. Studii și articole*, Buc., 1970.

Rectificări la biografia prezentată de D. Popovici: locul nașterii nu e Chișinău, ci un sat de lîngă Chișinău — fie Prodănești, fie, mai degrabă, Strășenii, aflat pe malul Bîcului; anul întoarcerii de la studii e 1836 (v. Al. Dima, monografia cit.).

[2] O antologie din scrierile lui Herder alcătuiește, traduce și prefațează Cristina Petrescu (*Scrieri*, Buc., 1973); în prefață e discutată influența lui Herder în cultura română, în special în formarea „concepțiilor pașoptiștilor în problema națională".

[3] Ioan Micu, *Alecu Russo și fondul nostru latin*, în *Alecu Russo. Studii și articole*, încearcă o sinteză asupra elementelor clasice în cultura, opera și concepția lui Russo, rămînînd însă la nivelul pur descriptiv al unei catalogări.

[4] O replică la *Cugetări* apare în *Foiletonul Zimbrului*, 1855, nr. 8 (A. Fotescu, *Anticugetări*). D. Păcurariu, *Un înaintaș al polemicii literare*, în *România literară*, 1969, nr. 11.

[5] Asupra concepției literare, Al. Dima, *Preocupări de teorie literară la Al. Russo*, în *Studii de istorie a teoriei literare românești*, Buc., 1962.

[6] Componenta clasică a concepției lui Al. Russo e discutată, în același sens, de D. Păcurariu, *Clasicismul românesc*, p. 74.

[7] G. Ibrăileanu, *Spiritul critic*... Într-un articol publicat în *Făt-Frumos*, I, 1. 173, L. Morariu consideră că Al. Russo e superior, în critică, lui T. Maiorescu. G. Ivașcu, *Alecu Russo. Un ideolog al „României literare"*, în *România literară*, I, 1968, nr. 1 (Al. Russo e precursorul lui Ibrăileanu în teoria spiritului critic moldovenesc).

[8] D. Popovici reia aici ideea ciclurilor culturale alternative, marcate prin atracția universalului sau prin cea a elementului local, alternanță pe care o consideră definitorie pentru fizionomia culturii române începînd cu etapa ei modernă (deci cu momentul regăsirii de sine a acestei

literaturi) și pentru spiritualitatea românească, prin excelență dinamică („care n-a cunoscut cuvînt de ordine sau calm"). Ideea acestei dialectici interioare caracteristică culturii românești constituie nucleul viziunii pe care D. Popovici o propune asupra literaturii române moderne, și ea a fost dezbătută pe larg în schița de filosofia culturii care e *Etape în dezvoltarea literaturii române*, Sibiu, 1944. Apărută ca *Introducere* la *Literatura română în epoca „Luminilor"*, *Etape...* este de fapt introducerea întregii Istorii a literaturii române moderne (vezi vol. I al acestei ediții).

[9] P. V. Haneș, *Alecu Russo, cel dintîi folclorist român*, în *Noua revistă română*, II, 1900; Geo Șerban, *Un însuflețit admirator al geniului popular: Alecu Russo*, în culegerea *Literatura noastră clasică*, Buc., 1953. Recapitulări ale datelor cunoscute, în T. Vârgolici, *Viziunea folclorică a lui Alecu Russo*, în *Cronica*, VII, 1972, nr. 8 și V. Adăscăliței, *Alecu Russo și folclorul*, în *Alecu Russo. Studii și articole*.

[10] Rolul eminent al lui Al. Russo în istoria gîndirii românești nu a fost pus încă suficient în lumină. Căci el nu e doar folclorist, lingvist, critic, teoretician literar etc.; *Cugetările* și *Studie moldovană* conțin de fapt un sistem de filosofia culturii care pornește de la gîndirea organicistă romantică și se structurează într-o meditație asupra destinului culturii și spiritualității românești. Viziunea raționalist-metafizică a luminilor este pentru prima dată nu doar corijată sau parțial dizlocată, ci înlocuită total printr-un nou sistem și o nouă viziune, care regîndește istoria (v. dacismul) și destinele culturii românești. Substanțial romantic, acest sistem își păstrează întreg interesul și, în bună parte, actualitatea. Oricît de diferite, sistemele lui Maiorescu, Ibrăileanu, Iorga, Blaga sînt istoricește posibile doar după revoluționarea romantică a gîndirii (de aici, marea influență a lui Alecu Russo). De aceea, teza clasicismului lui Alecu Russo ni se pare puțin convingătoare.

[11] P. Cornea a lansat ipoteza — foarte plauzibilă — că *Palatul lui Duca Vodă* nu e lucrarea lui Al. Russo, ci a lui C. Negruzzi (v. *O autobiografie necunoscută a lui Costache Negruzzi*, în *Limbă și literatură*, XXI, 1969). Comentînd materialul publicat de Paul Cornea, Ș. Cioculescu mărturisește că „această problemă de atribuție nu mă pasionează, întrucît obiectul controversei nu mi se pare prea important" (*Costache Negruzzi după o autobiografie necunoscută*, în *Itinerar critic*). De fapt, lucrarea în sine e puțin interesantă, dar, în cazul în care ea aparține lui C. Negruzzi, se ridică o altă problemă, de un interes mai mare: *Palatul lui Duca Vodă* e atribuită lui Al. Russo de V. Alecsandri. Dacă această mărturie a lui Alecsandri se dovedește inexactă, ce credit se mai poate

acorda afirmației sale categorice privind paternitatea lui Al. Russo asupra *Cîntării României*?

[12] Ediții: *Scrieri*, cu o prefață de G. Bogdan-Duică, Buc., 1910; *Scrieri*, comentate de P. V. Haneș, Buc., 1908; ed. a doua, definitivă, Craiova, f.a. („Clasicii români comentați"); *Scrieri postume*, traduse de V. Alecsandri, Al. Odobescu, M. Sadoveanu, publicate de P. V. Haneș, Craiova, f.a., („Clasicii români comentați"); *Cîntarea României*, cu o introducere de L. Blaga, Buc., 1924; *Cîntarea României. Amintiri*, ed. I. Pillat, Buc., 1936; *Opere complete*, ed. comentată de Lucian Predescu, Buc., 1942; *Scrieri alese*, studiu introductiv Em. Boldan, Buc., 1956 (BPT); *Scrieri alese*, ed. și introducere de Geo Șerban, Buc., 1959; *Piatra teiului. Scrieri alese*, prefață D. Păcurariu, Buc., 1963 (BPT).

[13] P. V. Haneș, *O scriere necunoscută: „Studii moldovene" de Al. Russo*, în *Convorbiri literare*, 1902, nr. 9; N. I. Popa, *Măiestria artistică în opera lui Alecu Russo*, în *Analele Universității „Al. I. Cuza" din Iași*, 1954, fasc. 1—2; Traian Cantemir, *Opinii privind primele scrieri ale lui Al. Russo*, în *Limbă și literatură*, XIV, 1967; C. D. Papastate, în *Alecu Russo, scriitor în limba franceză*, în *Alecu Russo, Studii și articole*.

[14] T. Vianu, *Arta prozatorilor români*.

[15] P. Cornea, *Literatura muntelui: de la Alecu Russo la Calistrat Hogaș...*, în *Viața românească*, XIV, 1961, nr. 1; Haralambie Mihăilescu, *Un înaintaș al lui Hogaș pe drumuri de munte: Alecu Russo*, în *Alecu Russo. Studii și articole;* Marian Popa, *Călătoriile epocii romantice*, Buc., 1972; I. Dumitrescu, *Alecu Russo, precursor al unei structuri stilistice moderne: peisajul — stare de sentiment*, în *Alecu Russo. Studii și articole.*

[16] Pentru paternitatea *Cîntării României*, dintre adepții tezei care vede în Al. Russo singurul autor, amintim: P. V. Haneș, *Cîntarea României*, Buc., 1900; Id., *Litigiul „Cîntării României"*, în *Limbă și literatură*, VII (1963—64); N. Tcaciuc-Albu, *Cîntarea României, studiu istoric literar*, Cernăuți, 1927; Geo Șerban, *Contribuții la studiul „Cîntării României"*, în *Scrisul bănățean*, 1959, nr. 5; Ileana Neiescu, Aurelia Stan, Ioan Stan, *Contribuții statistice în studiul paternității „Cîntării României"*, în *Cercetări de lingvistică*, Cluj, VIII (1963), nr. 2; Id., *Noi contribuții statistice la studiul paternității „Cîntării României"*, în *Ibid.*, IX (1964), nr. 2; Al. Dima, *Din nou paternitatea „Cîntării României". Argumente lingvistice pentru Bălcescu?* în *Gazeta literară*, IX (1962), nr. 29; Ș. Cioculescu, *(150 de ani de la naștere) Alecu Russo*, în *România literară*, II (1969), nr. 11. Dintre adepții lui Bălcescu, N. I. Apostolescu, *Bălcescu și „Cîntarea României"*, conferință, rezumat în *Revista pentru istorie, ar-*

heologie și filologie, vol. XII, partea I (1911), p. 89—98; I. C. Chițimia, *A. Mickiewicz, N. Bălcescu și „Cîntarea României*, în *Romanoslavica*, II, 1958; G. C. Nicolescu, *Paternitatea „Cîntării României"*, în *Limbă și literatură*, I, 1955; N. A. Ursu, *„Cîntarea României" — opera lui Nicolae Bălcescu*, în *Iașul literar*, 1961, nr. 12; Id., *Argumente noi în sprijinul paternității lui Bălcescu asupra „Cîntării României"*, în *Limba română*, 1963, nr. 5; Emil Biedrzycki, — v. A. Vraciu, *Un cercetător polon despre „Cîntarea României" și autorul ei*, în *Ateneu*, aprilie, 1972. Ipoteza colaborării Russo-Bălcescu a fost susținută în ultimul timp de P. Cornea, *Alecu Russo, Nicolae Bălcescu și „Cîntarea României"*, în *Studii de literatură română modernă*, /Buc./, 1962. Ipoteza dublei paternități este întărită prin recenta descoperire de către P. Cornea, în arhiva Michelet, a unei versiuni franceze din „Cîntarea României", semnalată de I. Breazu în *Michelet și românii*, Cluj, 1935 (P. Cornea, *Un manuscris francez al „Cîntării României"*, în *Analele Univ. București*, seria Șt. soc., Filologie, XIII (1964); în *Documente și manuscrise literare*, II, p. 335 (note), P. Cornea continuă supozițiile asupra *Cîntării României:* traducerea — fragmentară — din arhiva Michelet ar fi făcută de C. A. Rosetti și Armand Lévy. Versiunea versificată a lui Bolintineanu *(Cîntarea României de N. Bălcescu tradusă în versuri de...)* a fost reeditată, cu un studiu introductiv, de Stelian Cucu, la Rîmnicu-Sărat, în 1935.

O foarte interesantă ipoteză privind *Sensul titlului „Cîntării României"* propune Liviu Leonte în *Alecu Russo. Studii și articole: România* are sensul de *românism.*

Pentru Lamennais, J. Poisson, *Le romantisme social de Lamennais*, Paris, 1932, și I. Breazu, *Lamennais la românii din Transilvania în 1848*, în *Studii literare*, IV (1948).

[17] O încercare de analiză a *Cîntării României* în Antoaneta Macovei, *Alecu Russo și poemul în proză românesc*, în *Alecu Russo. Studii și articole*. Excelentă e analiza pe care o întreprinde Mihai Zamfir *(Proza poetică românească...*, capitolul *Romantismul retoric: „Cîntarea României"*, p. 169—205); studiul paralel al textelor lui Lamennais și Russo conduce spre observații de mare finețe în definirea tonalității *Cîntării României*, care „autohtonizează stilistic inovația" scriitorului francez. Biblismul *Cîntării României* este „inspirat lexical și sintactic din straturi extrem de adînci ale folclorului și ale istoriei", și dacă Lamennais aduce trăsături stilistice clasice, Al. Russo dă o operă romantică; schema alegorică e atenuată de Russo, care „întunecă rigiditatea, umbrește tablourile, privește scurgerea timpului și sub aspect haotic. Lui Russo îi place vagul, depărtarea fabuloasă" (p. 180—183). Observațiile lui M.

Zamfir asupra caracterului romantic al operei ni se par întru totul îndreptățite; ceea ce D. Popovici consideră elemente clasice în structura stilistică a operei, sînt de fapt trăsături caracteristice universului formal al Bibliei, în care generalitatea termenilor nu are valoarea clasică de *universalitate*, ci valoarea de „umbrire", de in-determinare, ce lasă cale liberă sugestiei (v. analiza comparativă a universului formal homeric și a celui biblic întreprinsă de E. Auerbach, *Mimesis*, trad. I. Negoițescu, pref. R. Munteanu, Buc., 1967, capitolul *Cicatricea lui Ulise*).

LEGĂTURI CU LITERATURA RUSĂ: A. DONICI, C. STAMATI

Ca și Alecu Russo, Al. Donici era basarabean. S-a născut în 1806 și a murit în 1866. Studiază la Petersburg, mai întîi într-un pension, iar după aceea în școala de cadeți și devine ofițer în armata rusească. Nu pentru mult timp însă: în 1834 el părăsește armata și se stabilește pentru cîtăva vreme la moșia părintească Stînca, pe malurile Bîcului, unde începe să scrie într-o curată limbă românească. Ca ofițer, cunoscuse opera poetică a lui Pușkin, poetul ce se bucura de o mare popularitate în rîndurile ofițerimii ruse. La Chișinău cunoscuse chiar pe poet, cu care devenise prieten. În 1835 se stabilește la Iași, unde intră în magistratură.

Opera literară a lui Donici nu este prea bogată, dar foarte semnificativă. În 1840 el publică la Iași colecția sa de fabule, care, sporită, apare din nou, în două cărți, în 1842. În 1844 apar, tot la Iași, *Satire și alte poetice compuneri din Antioh Cantemir*, pe care le traduce în românește cu ajutorul lui Costache Negruzzi. Încă de mai înainte el dase o traducere românească a poemei lui Pușkin *Căruța poștei*, care deveni populară deși nu se tipărise, iar în 1837 apărea la București, în traducerea lui, poema *Țiganii* a aceluiași mare poet rus.

Ca poet, Donici se manifestă pe linia de influență a literaturii ruse. Traducerile sale din Antioh Cantemir, făcute într-o frumoasă limbă română, îl arată cultivînd cu predilecție literatura critică, literatura combatantă. În aceeași situație ne apare el și în fabulă. Încă din 1885, în revista *Contemporanul*, se semnala în ce măsură Donici era tributar fabulistului rus Krîlov. Dintr-un alt fabulist rus, Izmailov, împrumută Donici tema din *Înființarea fabulei*, teoretizare versificată a funcți-

unii sociale a fabulei, precum și alte bucăți din opera sa de fabulist.

Dar tema, împrumutată dintr-o parte sau alta, este adaptată de scriitor lumii în care trăia, oglindește această lume în trăsăturile ei general omenești uneori, în notele ei specifice alteori.

Cea mai de seamă traducere a lui Alecu Donici rămîne însă poema *Țiganii* din Pușkin. Într-însa, poetul rus a prins, concis și puternic, drama iubirii țigănești, iar traducătorul dovedește la rîndul său, prin arta traducerii, adînca pătrundere în subiect:

Cu șătrile din loc în loc
Țiganii prin Buceag se poartă,
Neprihănind al lor noroc
Sau nestatornica lor soartă.
Ei astăzi, iată, au rămas
La mal de apă pentru mas:
Cu țoluri rupte, afumate.
Căruțele le învălesc...

Scriitorul cel mai indicat pentru stabilirea raporturilor literare este Costache Stamati, opera lui poetică nefiind, într-o mare parte a ei, decît reflexul anumitor opere literare rusești[2].

Data exactă a nașterii sale nu se cunoaște. S-ar părea, după unele mărturii ale poetului, că este anul 1786; alte mărturii ale sale ne duc însă către anii 1793, 1795, 1797. A murit în 1869.

N-avem informații precise nici asupra studiilor sale. Știm numai că, în afară de limba română, el cunoaște limba greacă veche și nouă, limba franceză și pe cea rusească. În 1806 era funcționar în cancelaria visteriei Moldovei. Tatăl său, Toma Stamati, este numit deputat al Divanului domnesc din Iași pe lîngă comandantul armatelor ruse aflate atunci în Moldova, contele Langeron. Este probabil că legăturile create atunci îl determină să părăsească Moldova în 1812 și să se stabilească la Chișinău. Familia avea de altfel proprietăți în regiunea Orheiului, ceea ce constituie un alt motiv pentru fixarea ei acolo.

Poetul ocupă diferite funcții în administrarea provinciei și, fie direct, fie prin mijlocirea cunoscutului său Scarlat Sturza, cunoaște pe anumiți scriitori ruși ai timpului, între care trebuie

amintit preromanticul Jukovski, a cărui operă îl influențează într-o măsură. Dar cea mai importantă pentru roadele ei este cunoașterea lui Pușkin, care la data aceea se afla în capitala Basarabiei, unde fusese exilat din pricina epigramelor adresate guvernului de la Petersburg și mai cu seamă din pricina odei sale *Libertatea*, un protest răsunător împotriva robiei. Pușkin vizita familia Stamati și faptul acesta avea să lase urme durabile în opera poetică a autorului *Muzei românești*.

Cu toată înstrăinarea sa, Stamati este totuși în legătură cu unii scriitori din Bucovina și din Moldova, în primul rînd cu cercul *Daciei literare*. Face de altfel dese călătorii în țară și are prilejul să constate decăderea moravurilor, fapt care-l determină să ia poziția unui cenzor al epocii.

Opera lui, publicată în diverse periodice ale timpului, a fost concentrată la o dată tîrzie în colecția *Muza românească*, publicată la Iași în 1868.

Stamati este un fabulist laborios dar lipsit de originalitate. Temele pe care el le tratează sînt în general împrumutate, cea mai mare parte a lor din Krîlov. Spre osebire însă de Donici, Stamati se abate de la una din cerințele esențiale ale genului, cerință pe care el o găsea satisfăcută în modelele de la care pornea: conciziunea. Pe aceeași linie a criticii sociale, pe care el se plasa în colecția de fabule, întîlnim pe scriitor și în opera sa satirică. Imitat după Krasicki, *Dialogul unui holtein cu un boierinaș avut, însoțit cu o cucoană de înalt neam*, tratează aceeași temă pe care o trata și Asachi în *Soția de modă*. Este vorba de femeia despot, care reduce pe soțul său la roluri umilitoare, și căreia nu-i place nimic din rînduiala cuminte a lucrurilor acestuia. În aceeași ordine voi aminti și bucata *Cum era educația nobililor români în secolul trecut*, ale cărei puncte de plecare au fost stabilite în *Minorul* lui Fonvizin. Stamati nu se dedă însă unei imitații slugarnice, el îmbracă ideea împrumutată în realitatea locală și izbutește să ne dea un aspect colorat al societății culte românești din epoca fanarioților.

Am amintit puțin mai înainte legăturile lui Stamati cu Jukovski. Poetul rus îi pune la îndemînă tema din poezia *Fiica lui Decebal*, socotită vreme îndelungată drept o operă originală; izvoarele ei au fost stabilite în poema *Harfa eolină* a poetului rus. *Cele douăsprezece fecioare adormite* ale aceluiași poet rus influențează pe Stamati în opera sa *Păgînul și*

fiicele sale, iar *Închisul către un fluture ce intrase în castelul său* derivă dintr-o altă operă a lui Jukovski.

Contactul cu opera lui Pușkin și Lermontov a fost de asemenea rodnic pentru scriitorul român. Din cel dintîi traduce sau imită *Prizonierul la cerchezi, Ciubăr vodă* și chiar *Dragoș,* în care se pot urmări însă și unele reflexe din Gogol. Din Lermontov traduce *Bătrînețele* și *Hăulitul închisului.* Amintesc în cele din urmă că *Pompoasa audiență la Satana* este o traducere din scriitorul rus Senkovski și că oda intitulată *Lauda lui Dumnezeu* este o prelucrare fidelă, făcută cu mult talent, din Derjavin.

În afară de acești scriitori, opera lui Stamati ne îndrumează și către literatura franceză, din care traduce *Galateea* lui Florian și numeroase poezii din Lamartine, Hugo și Alfred de Vigny.

Operă de traducător și de imitator în primul rînd, poezia lui Costache Stamati se realizează cu toate acestea adeseori în forme individuale. Contactul cu literatura poporană îi comunică fiorul vieții autentice și scriitorul ajunge să ne dea unele versuri în care formele de viață locală și fabulosul legendar este prins în imagini foarte sugestive. În această situație se află în primul rînd *Povestea poveștilor,* un lung basm versificat care, pe baza unor povești locale, ajunge la contopirea unor ecouri îndepărtate și diferite ca origine.

Romantic prin înclinări și trăind în epoca romantismului, Stamati a cultivat uneori în opera sa poza romantică, clișeul romantic și nu s-a dat înapoi în fața macabrului romantic. Și dacă el ar fi rămas în sfera aceasta, opera lui ar fi fost o încercare lipsită de sensuri adînci, peste care se putea trece fără să te oprești. Contactul cu Pușkin a fost însă salvator pentru el. Sub influența marelui liric rus, îndrăgostit de poporul său, de tradițiile și credințele sale, ispitit de colorile particulare ale vieții sale, dar și în contact cu mișcarea internă din jurul *Daciei literare,* ajunge și poetul român la adîncirea folclorului românesc. Îndrumarea către folclor este unul din comandamentele artistice ale romantismului și, cedînd acestei cerințe, Stamati se îndruma pe calea înnoirilor spirituale.

NOTE ŞI BIBLIOGRAFIE

[1] Documente Donici (acte de serviciu şi donaţii din cartea sa de fabule „culeasă din autori clasici") în *Documente*, ed. cit., p. 132—140. Manuscrisul pregătit de Donici pentru o a doua ediţie a fabulelor, prezentat de N. A. Ursu, *Un manuscris necunoscut al fabulelor lui Alecu Donici*, în *România literară*, VI (1973), nr. 32.

In *Trompeta Carpaţilor* din 25 aprilie 1865 se publică o scrisoare a lui Negruzzi despre *Fabulele lui Donici*; tot C. Negruzzi publică în *Convorbiri literare*, I, p. 66, *Biografia lui Alexandru Donici*; G. Sion, *Alexandru Donici, viaţa şi operele sale* (discurs de recepţie), 1870; Gh. Ghibănescu, *Donici şi Alexandrescu în 1842*, în *Arhiva*, X, 1900—1901; N. N. Moroşan, *Al. Donici*, Chişinău, 1936; Radu Ionescu, *Alexandru Donici. Studii asupra vieţii şi poeziilor sale*, în *Revista română*, III, p. 130; V. Ciobanu, *Relaţii româno-ruse în trecut*, Buc., 1957; N. Moraru, *Puşchin şi literatura română*, în *Viaţa românească*, 1949, nr. 5—6; N. A. Ursu, *O poezie necunoscută a lui Puşkin tradusă de Alecu Donici?*, în *Cronica*, V (1970), nr. 46 (despre *Căruţa poştei*).

În legătură cu fabulele, judecăţile critice variază între acuza de plagiat (Verax-I. Nădejde, Ov. Densusianu, P. V. Haneş) şi elogiul originalităţii lui Donici — dacă nu în invenţie, cel puţin în localizare şi adaptare (Iorga, Cristu Negoescu, Emil Boldan). Asupra fabulelor, Verax, *A. Donici plagiatoriu*, în *Contemporanul*, V, p. 144—156; I. Nădejde, *Fabulele lui Donici*, în *Lumea nouă literară*, 1895—96, nr. 30; Th. D. Sperantia, *Fabula în genere şi fabuliştii români în specie*, Analele Acad. Rom., S. II, T. XIV, 1891—1892; Cristu S. Negoescu, *Fabule şi fabulişti, istoricul genului şi literatura lui*, Buc., 1905 (ed. 3); I. Negrescu, *Influenţele slave asupra fabulei româneşti în literatura cultă*, Chişinău, 1925; Al. Epure, *Influenţa fabulistului rus Krylov asupra fabuliştilor noştri A. Donici şi C. Stamati*, în *Arhiva*, Iaşi, 1913; P. V. Haneş, *Legături literare româno-ruse. Krîlov-Donici*, în *Limbă şi literatură*, II, 1956;

Em. Boldan, *Problema originalității în fabulele lui Alecu Donici (Admiratori și... judecători)*, în *Ibid.*, XVI, 1968.

Ediții: Țichindeal, Asachi, Donici, *Fabule*, prefață Il. Chendi, Sibiu, 1905; *Fabule*, ed. V. Ciobanu, prefață Em. Boldan, Buc., 1956 (BPT).

[2] Notă despre Stamati în *Dacia literară*, 1840, mai și iunie; G. Sion, *Pleiada poeților români*, în *Revista Carpaților*, 1 sept. 1861; Hasdeu, *Costache Stamati*, în *Revista nouă*, I, p. 210; V. A. Urechia, *Despre poetul Stamati*, în *Ateneul român*, 1866, p. 175; N. Iorga, *Un poet basarabean — Cavalerul Constantin Stamate*, în *Semănătorul*, V, 1906, nr. 27; Ch. Drouhet, *Cavalerul C. Stamati*, în *Viața Românească*, 1921, nr. 11; G. Bogdan-Duică, *Constantin Stamati*, în *Transilvania*, 1920, p. 169; P. V. Haneș, *Scriitori basarabeni*, Buc., 1920; Al. Epure, *art. cit.*; E. Dvoicenco, *Viața și opera lui C. Stamati*, Buc., 1934; Id., *Influența literaturii ruse asupra scriitorului Constantin Stamati*, în *Rev. istorică*, nr. 7—9; Id., *Scriitorii basarabeni de la Dacia literară*, în *Preocupări literare*, V, martie 1940; Id., *L'influence de la littérature russe sur la littérature roumaine moderne*, în *Preocupări literare*, V, ian. 1940; G. Bezviconi, *C. Stamati, familia și contemporanii săi*, Iași, 1942; Al. Piru, *C. Stamati filolog*, în *Varia*.

Ediții: *Nicoleanu — Poezii și proză*, *Vasile Cîrlova — Poezii*, *C. Stamati — Poezii și proză*, ed. G. Bogdan-Duică, Buc., 1906; *Muza românească*. Compuneri originale și imitații din autorii Europei, ed. Ion și Rodica Rotaru, introducere Ion Rotaru, Buc., 1967 („Scriitori români").

POEZIA REVOLTEI
I. CATINA, C. ARICESCU, C. A. ROSETTI

Ion Catina este o figură enigmatică în rîndurile generației de la 1848[1]. S-a născut în 1828 la București și a murit în 1851. Era fiu de negustor și adversar hotărît al aristocrației, ceea ce explică participarea lui entuziastă la revoluția din 1848, ale cărei manifestări socialiste și-au găsit într-însul cîntărețul.

Colaborează la ziarul *Pruncul român* din 1848, condus de Rosetti, dar al cărui titlu îl sugerase el. În concepția lui, o țară nu poate fi puternică dacă se sustrage mișcării generale a epocii, dacă nu participă la „muvmentul secolului". Această mișcare impunea atunci coborîrea aristocrației și ridicarea poporului: „Nu mai e d-aci-naînte: cum va boierul așa face, ci cum poruncește popolul așa să se urmeze. Popolul e națiia. popolul e legile, popolul este executarea lor sau oblăduirea. Cine nu se coboară în popol nu face parte din nație. nu e român".

Opera lui poetică a fost concentrată în parte în volumul *Poezii* din 1846. Îi datorăm de asemenea o dramă, *Zoe,* publicată în 1847, care nu este altceva decît dramatizarea nuvelei cu același nume de Costache Negruzzi.

Poetul are poza teatrală a byronienilor dezamăgiți de la vîrsta de 17 ani. Catina nu are însă siguranța expresiei literare și, asemenea lui Boliac, el culege unele forme periferice, capabile să distrugă o operă întreagă. Este cazul cu poezia *Spartu-s-au coardele inimei mele,* în care el încearcă să refacă atmosfera din *Melodiile ebraice* ale lui Byron, dar unde totul este anulat de prezența unei barbarii lexicale; poetul se socotește „bard fără temere" și în această calitate își începe poezia:

Spartu-s-au coardele inimei mele,
D-ale durerilor vifore grele;
Ce-a sguduitără a mea junie . . .

Poetul este solicitat însă de tema socială și în direcția aceasta trebuiesc căutate marile lui merite. El traduce *Pentru săraci* din Victor Hugo; se lasă influențat de această operă în poezia sa *Smaranda,* unde dezvoltă tema cusătoresei și se ridică, în marșul revoluției de la 1848, apărut pentru prima dată în *Pruncul român,* la expresii de energia celor următoare:

Haideți frați într-o unire,
Țara noastră e-n peire:
Aste ziduri și palate,
Unde zac mii de păcate,
Haideți a le dărîma.

N-auziți în piață larmă?
Dați năvală-n mîni cu armă,
Că soldatul ne împunge;
Baioneta ne împunge;
Dați, de-o vrea și el să dea . . .

Fraților, să n-aveți milă,
Dați în cei ce vă fac silă,
Vă iau plugul, arătură,
Boul chiar din bătătură,
Parc-ar fi un drept al lor.

Dreptul lor e și al nostru,
Cîmpul lor e și al vostru,
Și-adunarea cea obștească,
Fiind casă românească
Este casa tuturor.

Hai, române, de vorbește,
Singur legi ție-ți croiește,
Voi, ciocoi, să stați afară . . .
Ori pe viață, ori pe moarte!
Dulce-i pentru libertate
Un mormînt a cîștiga.

Originar din Cîmpulungul Muscelului, Costache Aricescu este unul dintre spiritele cele mai agitate din jurul anului 1848[2]. S-a născut în 1823, a studiat la Sfîntul Sava, unde a avut profesor și director pe Petrache Poenaru și a murit în 1886.

Viața lui este o luptă înverșunată pentru libertate, dusă în arena politică sau în publicistică. Se interesează însă de aproape și de mișcarea culturală și sprijină începutul de organizare a teatrului de la Cîmpulung, în anii 1846—47. Participă la revoluția de la 1848, se inițiază în tainele politice ale mișcării, studiază pe conducătorii ei, îi preamărește în poezii sau în articole publicate în *Pruncul român*. Căderea revoluției face dintr-însul un exilat la Snagov. La 1859 se distinge prin activitatea desfășurată în vederea Unirii Principatelor, activitate pe care o susține nu numai ca ziarist, ci și ca autor dramatic: atunci scrie două piese versificate, intitulate *Trîmbița Unirii*, care apar în 1860.

În același timp se situează un alt mare act din viața scriitorului: procesul și condamnarea pentru o poezie intitulată *Odă la Grecia*. Poezia era o preamărire a acțiunii antimonarhice din Grecia și scriitorul este chemat în fața tribunalului să justifice atitudinea sa. Cu prilejul acesta se pune în lumină faptul că încă de pe vremea cînd el era în colegiu, tradusese prefața unei scrieri celebre a lui Marat, *Lanțurile robiei*. În ceea ce privește poezia incriminată, poetul o explică prin teoria platoniciană a inspirației poetice, în spiritul căreia un poet nu scrie conștient, ci sub inspirația unui demon; în felul acesta artistul nu era răspunzător de opera sa. Instanțele judecătorești în fața cărora este purtat procesul sînt însă puțin înțelegătoare pentru astfel de argumente și poetul inspirat trebui să guste plăcerile condamnării.

Activitatea lui literară este foarte variată. Preocupat de problemele sociale, el publică la București în 1862 *Chestiunea proprietății desbătută de proprietari și plugari la 1848*, o broșură în care sînt tipărite actele comisiei agrare care funcționase în timpul revoluției. Amintesc apoi *Capii revoluției de la 1848*, publicată în 1866, *Corespondența secretă a capilor revoluțiunii române de la 1848 ș-ale administrațiunii de la Balta Liman*, apărută la București în 1874. Are și unele lucrări istorice: *Istoria Cîmpulungului*, apărută, în două volume, la București în 1855—1856, *Istoria revoluțiunii române de la 1821* (București, 1874). În calitate de director al Arhivelor sta-

tului, el publică primul indice al documentelor aflate în arhivele pe care le conducea.

Opera poetică, împrăștiată în numeroase periodice ale timpului, a fost culeasă în cîteva colecții: *Cîteva ore de colegiu* (București, 1846), *Florica* (București, 1847), *Arpa română* (București, 1852) urmată, în 1859, de *Esplicarea alegoriilor din Arpa română*, *Lyra* (București, 1859), *Șoimul Carpaților* (1860), *Cîntul lebedei* (1884). A desfășurat și o bogată activitate de traducător, traducînd, alături de numeroase poezii, și unele opere mai dezvoltate, dintre care menționăm *Octave* (1856) și *Călătorie în jurul camerei mele* de Xavier de Maistre (1856). A încercat și romanul personal, cu *Misterele căsătoriei*, influențat pînă la pastișare de Balzac, și drama, cu *Carbonarii*, publicată în 1870.

Aricescu este însă cu mult mai important prin ideile pentru care militează decît prin realizările sale poetice. Am amintit mai înainte concepția sa despre creațiunea poetică. Este o concepție pe care poetul n-o împărtășește decît în momente dificile, cînd el crede că filozofia și poezia l-ar putea ajuta să se sustragă rigorilor cuprinse în diferitele paragrafe ale legilor. În realitate, poetul condiționează arta de societate și împărtășește o viguroasă concepție utilitaristă a poeziei. E o concepție care revine frecvent în prefețele traducerilor sale. În introducerea la *Octave* Aricescu afirmă, printre altele: „Romanțul, ca și teatru, e un spechiu (oglindă) ce reflectă viițiile și virtuțile, sublimul și grotescul... De aceea, romanțierii de azi, cei ca Dumas, ca Sue și ca Sand, sînt cunoscuți și aplaudați de toată lumea; în scrierile lor învață cineva, cu plăcere și succes, istoria și geografia, datinele și costumele secolilor trecuți; operile lor sînt panorama soțietăților: aci crima se fulgeră, iar talentele și virtuțile se înconunează". Iar prefața la *Călătorie în jurul camerei mele* combate pe Dumas și Maistre care practică alte principii decît cele expuse în operele lor, abătîndu-se de la funcția de luminător și conducător pe care scriitorul trebuie s-o aibă: „Ce este întristat și de plîns este a vedea talente radioase, ca ale lui Dumas și de Maistre profesînd unele și practicînd altele; sau profesînd principe cu totul contrare misiunei lor de luminători și conducători de oameni; sau mîni contrazicînd, cu pana și cu fapta, principele de azi".

În ordine socială, Aricescu este un progresist. El știe că proprietatea a luat naștere așa cum arătase Rousseau. Dar și pentru el, ca și pentru numeroși poeți ai timpului, Dumnezeul României este progresul, care este încorporarea vizibilă a legilor naturii și nu se poate întemeia pe cei mari, ci numai pe cei de jos, pe popor, pe adevăratul popor. „Speranță, români! Speranță în Dumnezeul României, care e Dumnezeul lui Israil, care e Dumnezeul Progresului, care e Dumnezeul Franciei și-al Italiei! Priviți Italia! Priviți Franța! Nu vedeți nimic? Un alt 48 resare. D-astă dată, popoli sînt pregătiți prin 12 ani de suferințe și de umiliri demne de martirii crucei; popoli vor căpăta curînd coroana uzurpată de tiranii lor". Și, în altă parte din aceeași scriere despre *Legea presei:* „Dar o Bei-zade poate fi vreodată sinceră și progresistă? Nu vă nădăjduiți în boieri, zice regele psalmist. Speranța noastră a fost, este și va fi minoritatea parlamentului, Progresul și Poporul României. Tiranii trec, patria rămîne!"

Din această concepție socială progresistă decurge rolul pe care el îl atribuie poeziei, misiunea profetică de a dezvălui adevărul contemporanilor, de a-nfrunta pe tirani și lanțurile acestora.

În opera lui literară se oglindesc în primul rînd reflexe din scrierile marilor romantici ai secolului, dar și reflexe din opera unor scriitori români contemporani. Aricescu are, ca cea mai mare parte a contemporanilor, poza romantică lucrată policrom, de la tristețea lamartiniană sau disperarea byroniană pînă la badinajul în genul lui Musset. Nu rareori însă el este atras de sunetul grav al timpurilor ce se anunță și spre care el se îndreptează, asemenea lui Hugo, plin de încredere masivă. Nu ignorează nici cînteoul ușor în stilul lui Béranger, a cărui Lisette el a împrumutat-o și a banalizat-o.

Aricescu are însă în poezia lui un puternic sentiment al timpului. Întîlnim și la el admirația și adeziunea la trecut, ceea ce îl duce la balada istorică în genul lui Bolintineanu. În anumite momente, el regizează istoria de la înălțime, ceea ce îi dă prilejul să desprindă din cadrele ei valori pe care să le proiecteze asupra viitorului. Cunoscuta temă literară „fortuna labilis" capătă în felul acesta un aspect particular în opera lui: peste mormîntul trecutului, ca o floare aleasă se ridică virtutea, în ale cărei flori de cristal se oglindește viitorul.

Poezia lui Aricescu a stîrnit adeseori ironia sau batjocura

dură. În adevăr, entuziasmul său necontrolat a dus la unele manifestări față de care sînt îndreptățite toate rezervele. *Florica*, „poemioara" din 1847, în care poetul face educația unei tinere fete cu care voia să se căsătorească, abundă în astfel de documente: „Așa, paradisul e inima ta, / Ho, sublimă dona, nu te voi uita" jură eroul „pe taica". *Florica* are o continuare în *Misterele căsătoriei*, apărut în trei fascicole între 1861 și 1886. Aricescu nu are însă ochi pentru prinderea realităților psihologice și este lipsit de darul construcției epice. Romanul său se limitează astfel la o lungă pastișare a unor scriitori străini, printre care locul de frunte îl ocupă Balzac, de la care altcineva ar fi putut să recepționeze și unele date mai consistente.

Acolo unde poetul se găsește în elementul său, este în poezia militantă, în poezia care se încadrează în lupta lui politică și socială. El însuși cultivă satira politică. Alături de ea, poezia exhortativă pe temă politică sau oda adresată personalităților politice ale timpului realizează timbrul cel mai autentic al poetului. Iată-l bunăoară în *Marșul libertății*, adresat tinerimii române în 1848 și publicat în *Pruncul român:*

Ado mîna-ncoa, țigane;
Ado mîna măi cocoane;
Toți românii azi sînt frați.
Ado mîna-ncoa străine,
Ado mîna-ncoa, vecine;
Și cu toți vă-mbrățișați.

Spiritul cel mai agitat care s-a manifestat în cursul revoluției din 1848 și în exilul ce-a urmat revoluției este C. A. Rosetti[3]. El interesează literatura poetică într-o măsură mult mai mică decît viața politică a țării, dar ideile sale în legătură cu literatura se cuvine să fie semnalate, deoarece ele constituie un post avansat al teoriei literare pozitiviste.

S-a născut în 1816 și a murit în 1885. Prin origine, el se leagă deopotrivă de clasa boierească și de aceea a burgheziei. Tatăl său fusese slujbaș în regimul fanariot, mama aparținea familiei Obedeanu, care avea proprietăți în Oltenia. Scriitorul se atașează clasei burgheze, ale cărei interese le servește, dar pe care în anumite momente este pe punctul de a le nimici prin zelul furtunos pentru democrație. Și-a făcut studiile la Sfîntul

Sava, unde a fost coleg cu Ion Ghica și cu Grigore Alexandrescu și unde îndeplinește funcția de trubadur mucalit al colegiului. Are ca profesor pe Costache Aristia, viitorul profesor de declamație de la Școala Filarmonică, care cultivă înclinările către teatru ale tînărului Rosetti. Luat de curentul zilei, el părăsește școala și se face militar. În această calitate este trimis la Giurgiu, unde duce o viață de scandaluri. Părăsește armata și devine prefect de poliție la Pitești, iar mai apoi președintele tribunalului comercial din București. Din 1845 devine proprietar de tipografie și librar. În același an pleacă la Paris să-și completeze studiile și audiază cursurile lui Michelet și Edgar Quinet. Întors în țară în 1847, participă la pregătirea revoluției și la desfășurarea acesteia. În timpul mișcării, el s-a dovedit unul dintre luptătorii cei mai fanatici și unul dintre oratorii ei cei mai apocaliptici. În casa lui se întrunesc revoluționarii, el organizează înarmarea poporului și ia parte la toate mișcările de stradă și la toate actele de conducere ale revoluției. Exilat, petrece cea mai mare parte din timp la Paris, de unde se întoarce în 1857, în toiul luptelor pentru divanurile ad-hoc și pentru unire. În 1848 făcuse să apară ziarul *Pruncul român;* la întoarcere, ziarul reapare sub numele *Românul*. Sub acest nume el avea să apară timp îndelungat, să adăpostească uneori articole de democrație avansată dar, în linie generală, să discute și să așeze fundamentele teoretice ale liberalismului român. Colaborator de scurtă durată al lui Cuza, el se depărtează de acesta cînd domnitorul adoptă un sistem prea personal de conducere. Depărtarea se schimbă cu vremea în opoziție, iar opoziția culminează cu organizarea loviturii de stat din 11 februarie 1866, în urma căreia Cuza este îndepărtat. Ministru sub locotenența domnească, el este de mai multe ori ministru sub Carol I.

În 1859 Rosetti este director al Teatrului Național, a cărui soartă îl interesase și mai înainte și avea să-l intereseze și după aceea. Lui i se datorește de asemenea înființarea Societății literare, devenită cu vremea Societatea academică și apoi Academia Română. În calitatea sa de tipograf și librar, Rosetti ajunge starostele negustorilor din București.

Temperament frenetic, pornit către exces, capabil deopotrivă de acte mari dar și de parodierea actelor mari, de o vedere adîncă a realității uneori dar de o divină naivitate alteori, —

iată cum ne apare Rosetti atunci cînd îl contemplăm sub diferitele aspecte ale vieții sale.

Hrănită într-o măsură din Béranger, poezia lui are precise tendințe sociale. Faptul acesta ne obligă să-l urmărim pe scriitor în concepția lui socială și literară și să-l încadrăm generației sale atît în ordine socială, cît și în ordine literară.

În ordinea ideilor sociale, el avea să facă, în 1851, unele mărturii semnificative atît pentru ceea ce gîndise pînă atunci, cît și pentru ceea ce gîndea atunci. În articolul *Cronica politică*, publicat în *Republica română*, el se arată sub influența socialismului francez, a lui Pierre Leroux și mai cu seamă a lui Proudhon. Rosetti afirmă așadar: în întreaga lume se luptă două principii antagoniste, „libertate sau robie, republică sau monarhie, munca sau exploatarea". Sub fraza lui Rosetti se află premiza socialismului proudhonian, derivat el însuși din dialectica socială a lui Hegel. Se știe că ideea de libertate este strîns legată de aceea de democrație. Și în ordinea aceasta, atitudinea lui Rosetti este tot ce poate fi mai categoric: lui Ion Ghica îi scria, în 1849, mustrîndu-l: „nu mai ești sigur că în curînd democrația va triumfa. Eu unul am crezut și crez mai mult decît totdeauna că în curînd vom avea aici „une république démocratique et sociale" — Aici, însemnează la Paris, unde se afla în acel timp revoluționarul român. Republica visată de Rosetti nu putea fi numai cea franceză, ci republica universală, în care toate popoarele să fie înfrățite. In același an, vizitat de teama morții, este hotărît să nu moară pînă „nu voi vedea republica universală". Realizarea acesteia îi părea cu neputință atîta timp cît nu va birui socialismul; biruința socialismului îi pare însă o chestiune de scurt timp, de foarte scurt timp. Aceluiași Ion Ghica îi scria din Paris, la 16 octombrie 1849: „Nu ai tu ca și mine asigurarea că în curînd, mîne poate, peste un an, peste doi, peste trei — socialismul o să triumfeze? Nu trebuie oare să ne pregătim ca să nu ne mai găsească învierea goi, cum am fost anul trecut?". Socialismul lui Rosetti nu este numai iubitor de libertate și democrat; în ordine economică, el este cu adevărat socialist, el caută să desființeze proprietatea individuală. Revoluționarii români refugiați la Paris discută probleme economice și adoptă soluții foarte înaintate; acela însă care propune soluțiile cele mai avansate este Rosetti. În felul acesta înțelegem ieșirea isterică a lui Rosetti împotriva lui Heliade, care recunoștea

existența unor clase sociale cu interese divergente în Țara Românească: „Nu te împotrivi!“, spune el, „la adunările comisiunii pentru proiectul proprietății și nu ceruși — este scris cu mîna-ți — să se adune trei clase în acea comisiune? Clase, d-le; voiai să ai popor divizat în clase“. Este însă cazul să precizăm că, pentru Rosetti, desființarea proprietății individuale se reducea la suprimarea dreptului de moștenire; el acceptă proprietatea individuală ca produs al muncii personale; ne găsim așadar pe linia mare a concepției fourieriste, ceea ce însemnează un socialism foarte înaintat sub unele raporturi, dar atenuat sub alte raporturi: „Cît pentru proprietate, unde începe și unde se sfîrșește ea? a întrebat odată un învățat“ și se întreabă Rosetti în studiul închinat Rusiei. „Și astăzi lumea întreagă răspunde că — *Proprietatea a fost și va fi rodul muncii.* Muncitor este poporul, iar nu monarhul și boierul, și prin urmare, pentru cei care știu să se uite în jurul lor, ca și pentru cei care cunosc cuvintele sătenilor munteni, este învederat că proprietatea, care pînă aci fu un sprijin aparent al monarhiei, va răsturna și va zdrobi pentru totd'auna toate tronurile, toate clasele și toate nedreptățile. Revoluțiile se fac pentru drepturile omului necunoscute și călcate pînă aci. Simțimîntul acelor drepturi este pîrghia cea puternică, ce va smulge lumea cea veche din rădăcinile ei, de-i va mai fi rămas vreuna; și punctul de reazăm al acelei pîrghii este astăzi proprietatea, care ca și dreptul este în natura și în conștiința fiecăruia om.

Sfîntă monarhie! Dragele mele clase privilegiate și tu, societate bătrînă, ce! Sînt eu oare urzit a vă vedea îngropate pentru eternitate? Ce! Cu atîtea censuri, temnițe și ucideri nu folosirăți nimic, nu vă mai rămase nici măcar un singur om cu geniu!“

Același lucru se poate spune și în legătură cu concepția lui de organizare politică a statului. În momentele acelea, în care febra revoluționară era sporită de eșecul revoluției, ideea unui conducător îl face să turbeze. Bălcescu spunea, vizîndu-l pe el: „Numirea de cap efarușează pe roșii noștri“. El nu voia nici domnitor, nici rege, nici împărat; nu voia nici monarhie, nici diarhie, ci pur și simplu conducerea de sine a societății — anarhia. Anarhia era formula propusă de Proudhon, și în concepția ei primă era cu totul altceva decît a ajuns să fie cu vremea; nu era vorba de o dezordine sistematizată, cum s-a

spus, pentru că o dezordine sistematizată încetează de a mai fi dezordine. Proudhon vorbea de „anarhia pozitivă" care, într-un stat republican, era suprema garanție a libertății individuale. Dovada participării unor revoluționari români la această concepție ne-o aduce Bălcescu. Spre a da o direcție unică activității emigraților, el propune organizarea sub conducerea unui cap, sub conducerea lui C. Negri. Împotriva acestei propuneri se ridică însă, după mărturisirea istoricului, toți „partizanii statului anarhic". Printre aceștia se numără și Rosetti, care scria lui Ghica: „Să trăiască d. Negri, să trăiască Negri, să trăiască dictatorul! N-aș voi dragul meu să obicinuiesc pe români a crede că *un om* poate să fericească sau să nenorocească. N-aș voi să-i învăț a adora pe om, n-aș voi să-i espui la primejdia de a fi escamotați. Apoi cîtă capacitate îi trebuie acelui dictator?"

Activitatea politică de mai tîrziu a scriitorului avea să tempereze în parte avînturile sale; dar el va rămîne unul dintre cei mai democrați miniștri pe care i-a avut România, o democrație care nu arareori a bătut în apele demagogiei. Se spune despre el că, în calitate de ministru, își începea și își încheia circularele către primari prin formulele: „Frate primare, luminează-te și vei fi; — Primește o strîngere de mînă de la al tău frate, ministrul". „— Luminează-te și vei. Voește și vei putea" — sînt acestea devize de care s-a condus el toată viața. Dar concepția lui nu se turna numai în formule inofensive și adeseori ridicole, ci și în gesturi demagogice, care puteau deveni extrem de primejdioase. În lupta lui împotriva lui Cuza, pornind de la ideea că individul are dreptul la rezistență și la revoluție, el îndeamnă poporul să nu mai plătească impozite. Pe calea deschisă de el, partizanii politici aveau să se îndrumeze cu tot entuziasmul și mai tîrziu; iar uneori, concurîndu-i fanteziile, aveau să amenințe cu lucruri mai grave încă.

În strînsă legătură cu idealul social al scriitorului se desfășoară și concepția lui artistică. Problema nu s-a pus pînă în prezent în istoria noastră literară, deși Rosetti ne-a lăsat un material deosebit de bogat în numeroase notițe și articole din *Românul* sau din alte publicații. Cercetarea atentă a acestui material ne-ar duce la concluzia că Rosetti este cel de al doilea teoretician al artei sociale în cultura română, precedat de Boliac, dar depășindu-l pe acesta în numeroase puncte.

Din întreg acest material vom detașa numai cîteva momente. Cel dintîi este constituit de articolul *Cîteva cuvinte asupra cançonetei,* publicat în Calendarul pe 1848, articol care, din pricina cenzurii, ne-a revenit numai în parte. El trădează nu numai concepția scriitorului, ci și adeziunea sentimentală la tot ceea ce însemnează durere. Cîntecul este numai pentru sărac și pentru popor, consideră autorul. „Cu toate acestea noi vom cînta, pentru că acum numai săracul și poporul cîntă. Pricina nu o putem ști; poate că sărăcia te face mai simțitor, căci văzurăm adesea că la orice neajuns, la orice trebuință, chiar și pecuniară, acela ce compătimește și te ajută este iar săracul. Poate că focul suferințelor ascute simțurile, curăță inima de patimi, o nobilează și face pe om mai apt a simți frumosul și sublimul; și pentru că acela ce suferă mai mult este poporul, de aceea el este mai simțitor, el este poet". Funcția artei este o funcție consolatoare: „De la Abeliard ... și pînă la nemuritorul Beranje (sic) mulți poeți trecură pe pămînt ca niște călători a cărora misiune a fost să mai înveselească puțin această lume bătrînă, care, nu putea ști sau spune de ce, cam are un fel de aplecare spre întristare".

Al doilea moment pe care îl semnalez este articolul despre *Doine și lăcrămioare* de Alecsandri, publicat în *Steaua Dunării* din 1856, articol care nu-și propune să sublinieze, critic, meritele sau scăderile operei, ci să descopere împrejurările obiective care au făcut pe poet să cînte, să cînte într-un anumit fel. Care fu traiul lui Alecsandri și care este izvorul puterii sale, se întreabă Rosetti. Și explicațiile pe care le găsește el sînt de mai multe feluri. Ereditare și de educație în primul rînd: „În timpul sarcinei mama transmite fătului impresii, gusturi și dispoziții. Educația le va dezvolta sau tescui". Alecsandri pare însă și oarecum predestinat, căci „D. Alecsandri fu născut cu revoluția de la 1821, care zgudui atîtea nații amorțite de despotism, scăldă și reînvie Grecia în sîngele ei, arătîndu-ne și nouă ce ar putea face un singur om cu credință și capacitate". Opera lui Alecsandri nu este de altfel a lui Alecsadri, ci a întregului popor, pe care îl exprimă: „Căci ce este poezia? Manifestația simțimintelor celor mai bune, celor mai adevărate și celor mai sincere ce avem toți în noi. (e)sprimate de poet astfel, încît fiecine să se poată recunoaște și zice: „sînt ale mele"; ș-atunci individul ca și mulțimea, în mijlocul celor mai aspre suferințe, cînd se regăsesc întregi într-un cuvînt, în-

tr-o cîntare ieșită din adîncul inimei, uită suferințele prezente și se învîrtește prin absorbirea razelor vieții și-a căldurii trecute și-a veni". Dar, dacă Alecsandri a ajuns să exprime cu atîta fidelitate sentimentele poporului său, aceasta se datorește faptului că, întors de la Paris, a intrat în mediul popular, s-a scufundat în popor și și-a însușit durerile și aspirațiile poporului.

Toate aceste date ne dovedesc că ne găsim în fața unei concepții deterministe, care precede determinismul lui Taine și care, izvorît din contactul cu filozofia socială a lui Proudhon, anticipează concluziile estetice ale acelua și creează premisele pe care se va dezvolta ulterior studiul pozitivist al literaturii în cultura română.

Opera poetică a lui Rosetti a fost împrăștiată în periodicele timpului. O parte dintr-însa a fost strînsă în volumul *Ceasuri de mulțumire,* apărut la București, în 1843, al cărui titlu putea fi sugerat de *Hours of idleness* a lui Byron. Volumul este introdus de o prefață care făgăduia traducerea în versuri bune a întregii opere a lui Byron și care dedica sexului frumos versurile publicate. El aducea în prima parte traducerea poemei dramatice *Manfred,* lucrată direct de pe originalul byronian și dedicată lui I. Cîmpineanu. Ea este făcută în versuri albe și rimate, urmînd în aceasta de aproape originalul englez și are unele pasaje remarcabile, mai ales avînd în vedere data la care a fost publicată românește. Este drept, unele dificultăți de limbă românească ne întîmpină din loc în loc. Rosetti nu are siguranța genitivelor pe de o parte, iar pe de altă parte conjugarea lui trădează frecventarea foburgului bucureștean: „am zisără", „mi-datără", „am fostără".

Mai mult decît traducerea însăși ne interesează alegerea operei traduse. *Manfred* este cea mai încărcată de filozofie dintre operele lui Byron. Ea expune drama omului modern, pe care adîncirea propriei lumi sufletești îl duce la înstrăinarea de societate și la vaga întrezărire a adevărului aflat în altă lume decît aceea căreia îi aparține. Și eroul, pe care cultivarea științelor oculte l-a pus în măsură să poruncească în lumea spiritelor, se zbate mînat de dorința de a evada din lumea pămîntească, spre a ancora în aceea a certitudinilor ultime. Este ceva din *Faust* în această operă, care nu pornește însă constatînd naufragiul speculațiunii și impunînd corectivul experienței umane, ci afirmînd experiența particulară a eroului, a cărui viață sufletească se desfășoară orientată de două comanda-

mente supreme: trebuința de a uita, setea de a cunoaște, negarea trecutului și arcuirea înfiorată asupra viitorului.

Prin zbuciumul sufletesc al eroului, *Manfred* era făcut să ispitească un spirit agitat ca acela al lui Rosetti. Vom aminti însă în această ordine și faptul că *Manfred* nu-l ispitise pe Heliade, traducător stăruitor al lui Byron, și traducerea lui Rosetti are oarecum menirea de a completa lipsurile aceleia.

Partea a doua a colecției din 1843 este intitulată *Poezii închinate sexului frumos* și aduce, alături de unele traduceri, și poezie originală. Traduce din Hugo, din Lamartine, din Byron și mai cu seamă din Béranger, pentru care Rosetti a avut o mare admirație și pe care el a contribuit într-o mare măsură să-l popularizeze în literatura română. Din Béranger traduce el *Neatîrnatul* și *Haina mea*, poezii în care este preamărită independența, cinstea și dragostea simplă și sinceră a femeii din popor. Poziția adoptată de poporul cîntăreț francez este în același timp o poziție critică la adresa celor de sus. Aceeași este, în linii mari, și poziția lui Rosetti în poeziile sale. Versul ușor al poetului trădează uneori un misoghinism ce se pare universal, cum este în cunoscuta romanță *Tu-mi ziceai odată;* dar cele mai adeseori condamnarea lui cade asupra femeilor din clasele privilegiate, pe care de altfel scriitorul nu le cruță nici în proză, în epistolele ce li le adresează și mai ales în notele sale intime. În fața lor se ridică însă, pură și fericită, smulgînd admirația poetului, țărăncuța a cărei tulburare erotică el o descrie în cuvinte ce ne îndrumează către *Sburătorul* lui Heliade. În spiritul lui Béranger și sub influența apropiată a unor poezii ale acestuia, întîlnim la Rosetti cîntecul ușor, încărcat de săgeți la adresa viciilor sociale. *Faceți, zău, și voi așa* și *Schimbarea mea* pot fi aduse ca exemplu în această direcție. Și același lucru cu *Fracul meu,* poezie strîns legată de *Haina* lui Béranger, în care poetul român batjocorește pe de o parte viciile unora din contemporanii săi și se atașează marilor valori morale, pe care nu le află decît în sfatul cuminte și în dragostea dezinteresată a modestei fete din popor, a Elenei.

Lui Rosetti i se datorește apoi și traducerea cîtorva versuri din celebra poezie a lui Hugo, *Oh, n'insultez jamais,* în care poetul francez întreprindea lupta pentru reabilitarea femeii căzute, poezie care avea să provoace o bogată floră de imitații în literatura română. „Pînă vă veți învia prin revoluție",

se adresează scriitorul român femeilor privilegiate de soartă, „facă cerul să vă poată sluji drept epitaf suspinul acesta al femeii ce a ieșit din inima lui Victor Hugo:

Să nu defaimi în viață-ți femeia ce căzu,
Nu știi ce grea povară ăst suflet abătu!"

În general, însă, poezia rămîne un articol secundar în activitatea lui Rosetti. Importantă se dovedește ea a fi în lupta politică, importantă este ea pentru istoria presei, pentru istoria ideilor politice și sociale și pentru istoria ideilor literare, unde anticipează cu cîteva decenii aspectul cel mai înaintat al doctrinei poporaniste, doctrină ce prezenta însă puternice aderiuni cu pozitivismul. Ca poet, numele lui trebuie pus în legătură cu Byron, din care a tradus o operă dezvoltată, și cu Béranger, din care traduce puțin, pe care-l imită mai mult și pe care contribuie esențial să-l facă o valoare productivă în literatura română. Opera lui se remarcă în același timp prin faptul că realizează unul dintre cele mai puternice momente de misoghinism din poezia română. Și sub raportul acesta el anunță unele accente din negațiunea eminesciană de mai tîrziu.

NOTE ŞI BIBLIOGRAFIE

[1] N. Tincu, *Ioan Catina*, în *Revista nouă*, VI, nr. 11—12; G. Călinescu, *Material documentar*, în *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, III (1954) şi X (1961), nr. 1; despre byronismul lui Catina, El. Tacciu, *Mitologie romantică*, p. 105—106 (*Marşul* lui Catina de la 1848 marchează convertirea melancoliei în acţiune). Într-un frumos studiu (*Ioan Catina*, în *Limbă şi literatură*, XV, 1967), Doina Graur urmăreşte destinul de damnat cu accese demonice al poetului care este „temperamental un dezechilibrat" şi a cărui structură de „liric romantic" prevesteşte pe Eminescu.

Ediţii: *Poezii 1847*, Vălenii de Munte, 1908, pref. N. Iorga.

[2] Hasdeu, *O rectificare la scrierile lui Aricescu*, în *Trompeta Carpaţilor*, 7 oct. 1866; G. Baiculescu, *Costache Aricescu (1823—86)*, în *Adevărul literar*, IV (1923), nr. 144; Emil Vîrtosu, *Autobiografia lui C. D. Aricescu*, în *Arhivele Olteniei*, 1935, nr. 79—82; Claudia Mihăilescu, *Opera lui C. D. Aricescu*, în *Revista arhivelor*, V, 1943, nr. 2 (bibliografie); A. Sacerdoţeanu, *Constantin D. Aricescu, 18 martie 1823—18 febr. 1886*, în *Ibid.*; Id., *Ineditele lui Aricescu*, în *Ibid.*; Ion Gh. Fănuică, *Din manuscrisele lui Aricescu*, în *Ibid.*; Vasile Maciu, *Activitatea istoriografică a lui C. D. Aricescu*, în vol. *Studii şi articole de istorie*, II, Buc., 1957; G. Călinescu, *Material documentar*, în *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, IX (1960), nr. 1; Id., *Un jurnalist al poporului*, în *Studii şi cercetări de istorie literară*, Buc., 1966; Petre Costinescu, *C. D. Aricescu, 145 de ani de la naşterea sa*, în *Revista bibliotecilor*, XXI, 1968, nr. 3; Aug. Z. N. Pop, *Paşoptistul Aricescu*, în *Argeş*, VIII, 1973, nr. 5.

Fragmente din lucrările lui Aricescu în antologia lui Constantin Măciucă, *Patrie şi libertate*, Buc., 1958 (B.P.T.), vol. II; antologia lui Şt. Cazimir, *Pionierii romanului românesc*, Buc., 1962. În *Manuscriptum*, IV (1973), nr. 2, Dan Simonescu publică fragmente din *Memoriile mele (Costache D. Aricescu, martor al revoluţiei din 1848)*.

[3] O notiță biografică *(Constantin Rosetti)* în *Familia*, 1865, nr. 7; D. Teleor, *Din junețea lui C. A. Rosetti*, Buc., f.a.; Id., *C. A. Rosetti ca poet*, Buc., 1916; Al. Șerban, *C. A. Rosetti*, în *Flacăra*, V (1915—16), p. 405; E. Lovinescu, *C. A. Rosetti și M. Eminescu*, în *Flacăra*, V, p. 404; B. Lăzăreanu, *Hasdeu și C. A. Rosetti*, în *Adevărul*, 14 martie 1926; G. Călinescu, *C. A. Rosetti*, în *Revista Fundațiilor*, VI, nr. 12; I. Breazu, *Michelet și românii*, Cluj, 1935; volumul omagial *Lui C. A. Rosetti la o sută de ani de la nașterea sa*, Buc., 1916; V. Fanache, *Unele preocupări de teorie literară la C. A. Rosetti*, în *Buletinul cercurilor științifice studențești*, Univ. V. Babeș, Șt. sociale, 1956—57; o stîngace încercare de reconsiderare a poeziei lui C. A. Rosetti în G. Țepela, *Activitatea literară și culturală a lui C. A. Rosetti*, în *Limbă și literatură*, XVII, 1968. În 1970 au apărut la București două monografii Rosetti: V. Netea, *C. A. Rosetti* și Marin Bucur, *C. A. Rosetti — mesianism și donquijotism revoluționar —*. Precedată de un lung șir de studii și articole (pe care le include), rod al unor fructuoase cercetări în arhivele din țară și din Franța, urmată de o bogată bibliografie, monografia lui M. Bucur nu interesează numai pentru C. A. Rosetti, ci și pentru aventura spirituală a generației sale. Încercarea de a reabilita poezia lui C. A. Rosetti a trezit rezervele lui Ș. Cioculescu, pentru care autorul *Ceasurilor de mulțumire* rămîne „întîiul textier de mare succes al secolului trecut" *(C. A. Rosetti poet?*, în *România literară*, 1970, nr. 52 — sau în *Itinerar critic)*.

Pentru Michelet, v. și *Michelet par lui même*, par Roland Barthes, Ed. du Seuil, 1954; J. Michelet, *Principautés Danubiennes. Madame Rosetti*, 1848, Paris, 1853; Id., *Légendes démocratiques du Nord*, Paris, 1854.

Ediții: *Note intime (1844—1859)*, ed. Vintilă C. A. Rosetti, vol. I, Buc., 1902; *Scrierile lui...*, publicate supt direcțiunea lui Vintilă C. A. Rosetti. Buc., 1887; *Poezii alese*, Vălenii de Munte, 1909; antologia *Patrie și libertate*, vol. I; antologia lui G. Ivașcu, *Din istoria teoriei și a criticii literare românești*, I; antologia lui P. Cornea și M. Zamfir, *Gîndirea românească în epoca pașoptistă*, vol. II; *C. A. Rosetti. Gînditorul. Omul*, studiu, antologie, note de Radu Pantazi, Buc., 1969. Corespondența cu I. Brătianu, publicată de P. Cornea și Elena Piru în *Documente și manuscrise literare*, I; în *Ibid.*, vol. II, corespondența cu Maria Rosetti (comentată de Ș. Cioculescu, *C. A. Rosetti intim*, în *România literară*, 1969, nr. 17 sau în *Itinerar critic)*; corespondența cu I. Ghica, publicată de C. Bodea în *Manuscriptum*, IV, 1973, nr. 1, 2, 3.

LITERATURA REVOLTEI: NICOLAE BĂLCESCU

Nicolae Bălcescu este una dintre cele mai interesante figuri din renașterea spirituală și politică a României în secolul precedent. Puritatea simțirii sale, devotamentul luminat pentru tot ce privește poporul român și atașarea lui față de marile valori morale ale trecutului și prezentului sînt calități care-l ridică deasupra mediei comune și care îl predestinau oarecum să devină o figură simbolică a vieții noastre culturale și a aspirațiilor naționale. Legat puternic de luptătorii de la 1848, activitatea lui politică este indicată într-o largă măsură să definească țelurile urmărite de acea generație. Și servind aceluiași ideal, activitatea lui literară însemnează o nouă cale prin care putem pătrunde în structura ei intimă ființa morală a generației[1].

S-a ridicat din pătura mijlocie a societății. Tatăl său, Barbu Petrescu, era un mic boiernaș. În sistemul acelor timpuri, avea rangul de pitar, apoi de serdar. Pitarul Barbu Petrescu își schimbă numele, după ce moștenește moșia Bălcești din județul Argeș, și devine astfel Barbu Bălcescu. Mama scriitorului, rămasă văduvă de timpuriu, era o cucoană vestită în vindecarea bolilor de ochi.

Bălcescu s-a născut la București, la 29 iunie 1819. Era așadar de aceeași vîrstă cu Alecu Russo și aparținea, ca și acela, micii boierimi. Studiile le-a început în casa părintească la vîrsta de șapte ani, cu un profesor grec. Se impune să se facă observația că la data aceasta, după revoluția lui Tudor Vladimirescu, după ceea ce ne-am deprins a numi revenirea la tradiția românească, educația unui copil din boierimea română se făcea totuși cu un profesor grec, care îi da primele cunoștințe de limbă grecească. Legăturile dintre cele două popoare se arătau așadar cu mult mai puternice de cum ar părea la

cea dintîi privire. Curînd după aceea însă trece la școala de la Sfîntul Sava, unde are, printre alți profesori, și pe Florian Aaron. Atmosfera de la Sfîntul Sava era o atmosferă favorabilă lucrului pe de o parte, iar pe de altă parte ea favoriza circulația ideilor celor mai îndrăznețe. Asistînd la un examen de sfîrșit de an, în 1835, domnitorul Alexandru Ghica notează alături de numele unuia dintre elevi — un Rosetti —: „președintele republicii". Gluma aceasta, pe care o raportează Iorga, ne arată ce idei se dezbăteau între zidurile colegiului Sfîntul Sava[2]. Către această dată se fixează și legătura lui Bălcescu cu bănățeanul Eftimie Murgu, care venea din Moldova în anul 1836 și pe care tînărul de la București îl roagă să-l inițieze în filozofie.

Printre cunoștințele sale din timpul studiilor la Sfîntul Sava vom aminti pe Ion Ghica. Ceva mai în vîrstă decît Bălcescu, Ghica se arată pe sine ca protector al firavului colegian într-o împrejurare foarte grea pentru acesta, anume atunci cînd, din pricina unei alviță, viitorul istoric stîrnise împotriva lui furia răpitoare a unui coleg cu puteri de Goliat. Cu prilejul acesta, Ghica descopere predilecțiile pentru istorie ale lui Bălcescu: într-un caiet păstrat cu grijă se puteau citi rînduri ca cele următoare: „Petru Maior spune... Fotino zice... Din Constantin Căpitanul... După logof. Radu Greceanu..." Să ținem seama de faptul că lucrurile acestea se petrec cel mai tîrziu către 1835, cînd Ghica părăsește școala, așadar cînd Bălcescu avea între 15—16 ani. Dacă informația lui Ghica corespunde într-adevăr realității, ea arată că Bălcescu aducea o timpurie maturitate a gîndului și o rară pasiune; de altfel, istoricul se caracterizează într-adevăr printr-o rapidă maturizare a gîndirii sale și mai cu seamă printr-o sete nestăvilită de cunoaștere.

Situația modestă a familiei sale l-a împiedicat să-și completeze studiile în școli superioare. A muncit însă singur și, cu toate mijloacele reduse și capricios repartizate pe care i le punea la îndemînă mediul, el ajunge în scurtă vreme la o rară bogăție de cunoștințe și la o rară putere de a le organiza.

Convins că Țara Românească nu va ajunge din nou la strălucirea avută în trecut decît prin puterea militară — aceasta este una din ideile conducătoare ale vieții lui Bălcescu — el intră în miliție, la 1838, cu gradul de iuncăr. Faptul corespundea astfel concepției sale; dar el putea fi determinat și de starea materială a familiei sale, precum și de convingerea că

armata era cariera care i-ar fi lăsat cel mai mult timp liber pentru studiile proprii. Își dă însă curînd seama că milităria țării era ceva cu totul diferit de ceea ce își imaginase el. În tot acest timp, Bălcescu caută să fie util și în altă ordine decît aceea a instrucției militare propriu-zise. El propune înființarea unei școli pentru soldați și în cuprinsul ei își putu dezvolta mai bine ideile sale. Se învăța aici scriere și citire, aritmetică și geografie.

În acest timp încep și legăturile sale cu Cîmpineanu și prin ele se explică împrejurările care aveau să ducă pe Bălcescu la închisoare. Cîmpineanu reprezenta în momentul acela năzuințele naționale, spiritul de rezistență națională. În jurul lui se grupase tot ce era mai curat ca simțire românească în tinerimea zilei, tot ce era mai hotărît pentru acțiune. Printre cei mai înflăcărați partizani se număra și Bălcescu. Căutînd să prevină acțiunea pe care Cîmpineanu o desfășura în vederea venirii sale la domnie cu sprijinul puterilor occidentale, domnitorul Munteniei, Alexandru Ghica, îl condamnă la închisoare. Cîmpineanu era însă foarte popular și arestarea sa produse nemulțumirea poporului, care cînta pe străzile Capitalei:

Haideți frați la Mărgineanu
Să scăpăm pe Cîmpineanu.

Scurt timp după ce el fu arestat se descoperi un complot urzit de Dumitru Filipescu, la care se asociase, alături de alți tineri, și Nicolae Bălcescu. Descoperit înainte de a fi izbucnit, complotul puse în lumină intenția unora de a suprima pe domnitor. Pedepsele trebuiau să fie exemplare și ele fură într-adevăr exemplare: Filipescu fu condamnat la recluziune la Snagov, unde timp de doi ani fu ținut cu picioarele în apă, ceea ce îl aduse moartea scurt timp după eliberare. Alți partizani au fost condamnați la pedepse care variau între 10 ani muncă silnică și cîțiva ani închisoare la mănăstiri. Printre cei din urmă figurează și Nicolae Bălcescu, condamnat la trei ani închisoare. Vaillant, profesorul francez de la Sfîntul Sava, luase de asemenea parte la complot, alături de Eftimie Murgu, și fusese nevoit să părăsească țara. În favoarea complotiștilor interveni consulul francez Billecocq, dar intervenția lui fu zadarnică. Bălcescu fu închis la mănăstirea Mărgineni și apoi la

Gorgani, și acolo rămase pînă la venirea lui Bibescu, în 1843, care liberă pe toți complotiștii de la 1840.

Bălcescu revenea cu sănătatea zdruncinată, dar cu prestigiul sporit. Între timp, Ion Ghica se întoarse din străinătate, își vizitase amicii din diverse închisori și, neputînd suporta regimul lui Alexandru Ghica, se duse la Iași să ofere, în numele unei părți din boierii munteni, tronul Munteniei lui Mihai Sturza. Intervenția lui nu avu rezultatul dorit; el însuși, legat de prietenii devotate în capitala Moldovei, rămase acolo ca profesor la Academia Mihăileană și deveni, scurt timp după aceea, spiritul rector al noii reviste *Propășirea*. Acesteia îi aduse el, între alte colaborări muntene, și pe aceea a lui Nicolae Bălcescu, care publică în paginile revistei de la Iași studiul său — primul său studiu publicat — *Puterea armată și arta militară de la întemeierea Principatului Valahiei și pînă acum*, lucrare care îl consacră ca pe marele istoric al zilei de mîine.

Nu s-a scris pînă acum o istorie a societăților secrete române din secolul al XIX-lea. Cînd lucrarea aceasta va fi scrisă, vom avea prilejul să vedem cît de numeroase sînt planurile pe care au luptat creatorii României moderne. Se știe că Societatea Filarmonică a lui Heliade și Cîmpineanu era dublată de o societate secretă, cu scopuri politice; o astfel de societate literară ia naștere la București în 1843. Preocupările ei mărturisite erau atît de inocente, încît nimeni nu se gîndea să-i facă dificultăți: se discutau probleme în legătură cu limba română și cu ortografia. Această societate, care număra printre partizanii ei și pe Heliade Rădulescu, se transformă în 1845 în Asociația literară pusă sub prezidența lui Iancu Văcărescu și numărînd printre membrii ei și moldoveni: Negruzzi, Kogălniceanu, Alecsandri. Ca poziție literară, Asociația continua *Propășirea* de la Iași, așadar ținuta ei era în primul rînd antiheliadistă. Dar atît societatea din 1843 cît și Asociația din 1845 erau numai fațada unei societăți secrete întemeiate de Ghica, Bălcescu și Tell în 1843. Această societate, care avea întreaga aparatură a societăților francmasonice, este cunoscută sub numele de *Frăția* și scopul ei era să pregătească spiritele pentru revoluția viitoare[3].

În sînul Asociației literare se pun probleme care privesc întreaga literatură română, aici se organizează colaborări între scriitori din Moldova și din Muntenia. Bălcescu urma astfel să

lucreze în colaborare cu Kogălniceanu un dicționar al marilor personalități istorice din țările române, iar cu August Treboniu Laurian, autorul unui celebru, pe vremuri, *Tentamen criticum*, el pornește publicarea unei reviste istorice, *Magazin istoric pentru Dacia*, care prin viziunea aplicată întregului popor român din vechea Dacie și prin preocupările exclusiv istorice îmbina programul și idealul celor două reviste ale lui Kogălniceanu, *Dacia literară* și *Arhiva românească*.

Magazinul istoric apare în anul 1845. Acesta este anul cînd Bălcescu cunoaște pe moldoveni la ei acasă. El merge la Mînjina, moșia lui Costache Negri, și acolo are prilejul să cunoască, în afară de Negri și pe sora acestuia, Elena, pe Vasile Alecsandri, Alecu Russo și Corradini. Petrecerile de acolo au impresionat puternic pe scriitor, care în fiecare țăran vedea pe ostașul român de mîine.

În vara anului următor el merge în străinătate. Nu pentru continuarea unor studii, pe care ar fi trebuit să le continue cu mult timp în urmă, ci pentru adunarea materialului documentar în vederea alcătuirii unei opere ce-l preocupa de cîtăva vreme. Bălcescu este unul din cei mai clarvăzători partizani ai ideii de unire a poporului român și din trecutul acestui popor el căuta să desprindă figura cea mai indicată spre a stimula pe contemporanii săi. Mihai Viteazul, în care el vede pe eroul unificării naționale, se impune atenției sale cu exclusivitatea marilor comandamente istorice. Spre a descifra destinul dramatic al marelui domnitor, el simte trebuința unei călătorii de documentare. Merge la Paris unde, la acea dată, are prilejul să-l întîlnească pe Kogălniceanu și unde se afla și Ion Ghica. Sub prezidența acestuia din urmă, societatea studenților români din Franța se reorganizează[4]. Ea data din 1839: dar acum, grație calităților diplomatice deosebite ale noului președinte, ea capătă un prestigiu particular. Se refăcea la Paris cercul de la *Propășirea* și cel al Asociației literare din București. Același program de activitate, în serviciul căruia aceiași oameni aduceau același devotament. Bălcescu și Kogălniceanu secondează pe Ion Ghica. Este epoca în care Lamartine, zeul poetic al românilor din Paris, acceptă să patroneze societatea studenților români și leagă prietenii devotate în rîndul acestora.

Bălcescu nu rămîne însă mult timp la Paris. Necesitatea de a explora biblioteci și arhive italiene îl obligă să meargă în Italia, unde îl chema de altfel și clima mai dulce, favorabilă sănătății

lui tot mai șubrede. Trece prin Neapole unde-l întîlnește pe Vasile Alecsandri și, împreună cu acesta și Elena Negri, ea însăși bolnavă de piept ca și Bălcescu, se îndrumează către Sicilia. Aici se stabilesc la Palermo și duc o viață calmă, de preocupări artistice și științifice. Se întîlneau de obicei după-amiază la locuința Elenei Negri. Bălcescu citea fragmente din opera sa, iar Alecsandri citea din poeziile sale. Era conștient Bălcescu de deznodămîntul tragic ce-l aștepta peste cîțiva ani? Greu de spus. Dar între ei, Elena Negri, care murea puțin cîte puțin în fiecare zi, apare ca anticiparea propriului destin. În aprilie, Elena Negri și Alecsandri părăsesc Sicilia și se îndrumează spre țară. Se cunoaște sfîrșitul prematur al iubitei poetului; ea moare pe mare, pe cînd se îndreptau spre Constantinopole și este înmormîntată la biserica grecească din Pera. In urma lor, părăsi și Bălcescu Sicilia. În aprilie era la Roma, unde făcea cercetări în arhivele Vaticanului; de aici pleacă la Genova, unde face cercetări în arhivele băncii San Giorgio, care avusese legături comerciale cu țările românești pe vremea lui Mihai Viteazul. Ajunge în cele din urmă din nou la Paris, unde află de moartea Elenei Negri. Numai cu mare greutate se decide să-i scrie lui Alecsandri, sfătuindu-l să nu se lase copleșit de durere: în amintirea ei, ei amîndoi vor trebui să dea literaturii române opere mari, de mare valoare, așa cum dorea spiritul superior al celei dispărute. Iubirea pentru o ființă trecătoare să fie înlocuită de iubirea pentru patria eternă. El, Bălcescu, lucra nu la istoria lui Mihai Viteazul, ci la „o poemă istorică asupra lui Mihai V. V. Viteazul". Bălcescu își da astfel seama de caracterul particular al operei sale. Pentru completarea documentării își propunea la acea dată — scrisoarea este din 1 octombrie 1847 — să meargă la Viena, apoi în Ungaria și Transilvania. Pe Alecsandri îl sfătuia să scrie o poemă despre cuprinderea Daciei. Pentru această operă, Bălcescu îi făcuse unele note asupra costumelor dacilor, îi căuta un album cu columna lui Traian, iar pe Iancu Alecsandri, fratele poetului, îl pusese să cumpere o carte franceză ce conținea corespondența lui Traian cu Plinius, care ar fi fost utilă spre a înțelege caracterul împăratului roman. Iar la 29 noiembrie îi scria din nou, anunțîndu-l că el lucrează stăruitor la istoria lui Mihai Viteazul și îndemnîndu-și prietenul: „cîntă-mi dar, iubite poet, cîntă-mi România ca Kolar bohemul patria sa".

La Paris se află el și la începutul anului 1848. Încă de mai înainte legase prietenie cu publicistul francez Paul Bataillard, care avea să fie unul dintre susținătorii cei mai devotați ai cauzei române. Tot aici intră în relație cu conducătorii emigrației poloneze, cu prințul Adam Czartoryski, șeful acestei emigrații și fostul ministru al țarului. Revoluția franceză izbucnește în februarie. Bălcescu, și împreună cu el tinerii români ce se aflau la studii în capitala Franței, participă activ la mișcare. Într-o scrisoare adresată lui Alecsandri la 24 februarie și datată de el „prima zi a republicii", entuziastul istoric deplînge nenorocul poetului ce nu putuse participa la mișcarea pariziană care, după cum crede el, „va schimba fața lumii". Bălcescu lupta de trei zile și avusese fericirea ca el însuși, republican de convingere, să poată rupe o bucată de catifea de pe tronul regelui Louis-Philippe.

În martie pleacă spre țară prin Germania. Venea însoțit de unul din frații Golescu și de un conte polonez, unul dintre cei apropiați lui Czartoryski, prin mijlocirea căruia emigrația poloneză trimitea agenți de organizare a revoluției în țările române. La București sosește către mijlocul lui aprilie. Se spunea că ar fi avut o misiune specială către tinerii români din partea lui Lamartine, patronul societății studenților români din Paris și omul mare al revoluției franceze din 1848. La data cînd sosea însă în țară o înțelegere între cei indicați să pornească revoluția nu exista. Heliade și puternica partidă heliadistă nu aderase încă la mișcare. Bălcescu, care cunoștea marea influență pe care Heliade o are asupra armatei, își dă seama de situație și prima lui mișcare este să facă posibilă colaborarea Ghica-Heliade. Cu aceasta începe activitatea lui de pregătire a revoluției române și de luptător al revoluției și al exilului[5].

S-ar putea imagina revoluția din 1848 din Muntenia fără participarea oricărui revoluționar, dar ea nu se poate imagina fără participarea lui Bălcescu. Vederea politică cea mai clară, concepția socială cea mai democratică și acțiunea revoluționară cea mai hotărîtă, iată ce însemnează contribuția lui la acest mare act din istoria modernă a poporului român. Nu voi insista aici asupra mult dezbătutei probleme a paternității Proclamației de la Islaz. Redactată de Heliade, proclamația concentra programul elaborat de comitetul revoluționar și în anumite momente ale sale prezența lui Bălcescu este vizibilă.

Sînt cunoscute evenimentele revoluției. Cel dintîi guvern național alcătuit după izbucnirea ei cuprindea pe Bălcescu în calitate de ministru de externe. Curînd după aceasta, el trece la secretariatul general al propagandei revoluționare. Bălcescu își dă bine seama că o revoluție cum era cea de la 1848 nu are sorți de izbîndă dacă nu atașează masele mari ale poporului. Era nevoie de o propagandă activă în rîndurile țărănimii și pentru aceasta se creează un corp de propagandă — comisarii de propagandă — care avea misiune să popularizeze principiile revoluției și să obțină adeziunea maselor pentru aceste principii. Cît de necesară era această măsură o arată faptul că o mare parte dintre țărani nu-și înțelegeau interesele: cînd li s-a comunicat că s-a desființat clacа, unii dintre dînșii nu s-au arătat bucuroși. Ei doreau numai reducerea zilelor de clacă, iar nu desființarea ei.

Pentru atingerea acelorași scopuri, Bălcescu recurge la organizarea în spirit revoluționar a presei. Am amintit deja *Pruncul român* al lui C. A. Rosetti. Acum se reorganizează *Învățătorul satului,* care trece sub conducerea lui Bălcescu; acum apare, sub conducerea lui Bolintineanu, *Poporul suveran*, al cărui titlu concentra programul său politic. Evenimentele împiedică apariția ziarului *Naționalul,* care ar fi devenit organul oficial al guvernului revoluționar.

Piatra de încercare pentru revoluția din 1848 a fost problema agrară. Revoluția nu putea ignora această problemă, care existase înainte și care avea să existe și în urma ei. Sub raportul acesta, Regulamentul Organic însemna o soluție retrogradă, soarta țăranilor clăcași fusese îngreuiată în avantajul boierimii. Înlăturarea Regulamentului Organic aducea în mod automat chestiunea agrară pe planul prim al discuției. Se instituie o comisie agrară, alcătuită din reprezentanți ai boierimii și ai țărănimii și pusă sub conducerea tehnică a unui bun cunoscător al problemei. Soluțiile care se propun aici sînt contradictorii, verbul se înfierbîntă, adeseori pînă la formule pe care cei interesați le socotesc de natură să răstoarne ordinea socială. Ceea ce trebuia să stabilească această comisie erau raporturile dintre proprietari și țărani. Proprietatea avea, în țările române, un caracter aparte, ea nu semăna cu proprietatea absolută din Occident; asupra ei se exercita pe de o parte dreptul de proprietate al boierului, iar pe de altă parte dreptul de proprietate al clăcașilor. Și emanciparea clăcașilor era imaginată în

mod deosebit de partidele care se găseau față în față: în timp ce boierii voiau emanciparea pur și simplu, țăranii voiau ca, odată cu emanciparea să li se recunoască și dreptul legal de proprietate asupra pămîntului pe care, pînă atunci, îl munciseră în calitate de clăcași. Ultima soluție, singura democratică, era susținută cu tărie de Bălcescu[6]. El se ocupase de aproape de situația muncitorului într-un studiu publicat în *Magazin istoric* în 1846, *Despre starea soțială a muncitorilor plugari în Principatele Române în deosebite timpuri* și avea să reia problema în lucrarea lui cea mai importantă, *Question économique des Principautés Danubiennes* care avea să apară la Paris în 1850.

Revoluționarii se străduiau să obțină pentru cauza lor adeziunea Turciei, care era solicitată să vadă că revoluția din Muntenia nu era contra intereselor ei. Situația diplomatică și militară a acesteia era însă de așa natură, încît nu-i îngăduia *să vadă*. Bălcescu se gîndește atunci să organizeze rezistența, deoarece își dă seama că vor avea să facă față unor situații grave. Cu ajutorul cîtorva ofițeri străini el încearcă organizarea armatei, dar mai înainte ca faptul să fie realizat, revoluția cade la intervenția armatelor ruso-turce.

Înăbușirea revoluției în Muntenia nu înseamnă însă totul. Rămînea Transilvania[7]. Bălcescu merge acolo și depune toate staruințele să împace pe români cu ungurii, așa încît ambele popoare să meargă împotriva Austriei, care acolo, atunci, însemna oprimarea naționalităților. Dar toate eforturile sale sînt zadarnice, propunerile sale se lovesc în mod statornic de vederea interesată a unor revoluționari maghiari. Cînd, în cele din urmă, se ajunsese la un început de înțelegere și se pornea la organizarea unei legiuni române care să lupte împotriva austriecilor, era prea tîrziu, revoluția maghiară cădea, așa cum căzuse și revoluția română. Atunci se îndrumează Bălcescu către Paris, unde se adunase o mare parte din emigranții români[8]. Foștii revoluționari, dezamăgiți și dezorientați, cu nervii încordați, ajunseseră să nu se mai înțeleagă între dînșii — înțelegerea nu putuse de altfel să fie realizată nici în timpul revoluției — și făceau impresia unor tabere în luptă permanentă. Bălcescu își dă seama că ceea ce era mai necesar în clipa aceea era să se dea o organizare serioasă emigrației și să se pornească o luptă unitară și sistematică pentru popularizarea cauzei române în țările occidentale. Paralel cu aceasta, el dezvoltă o luptă diplomatică pe plan larg: spre a putea porni lupta îm-

potriva statelor asupritoare, era necesar ca popoarele asuprite să se unească între ele, să ajungă la organizarea de state federale. Greutăți avea să întîmpine în toate direcțiile. Emigranții români bunăoară, pe care el își propunea să-i încadreze unei lupte unitare, aveau idei și atitudini contradictorii. Cu unii dintre ei era foarte greu de lucrat; într-o scrisoare adresată lui A. Golescu, el spune că Rosetti este smintit; Dumitru Brătianu, mistic și maniac furios, cere să fie jefuite bisericile și incendiate orașele; Ion Brătianu, cel mai sound la minte, e un simplu instrument al lui Rosseti și D. Brătianu. Natural, ei între ei se credeau puțin altfel: Rosetti, bunăoară, crede că numai doi oameni mari s-au născut pe pămînt: Dumitru Brătianu și Cristos, iar Brătianu crede că Rosetti este nici mai mult nici mai puțin decît un nou Mahomed.

O relativă organizare a emigrației o realizează cu toate acestea Bălcescu; nu direct, ci pe calea ocolită a revistei *România viitoare*, în coloanele căreia concentrează colaborările unui mare număr de exilați.

În ianuarie 1850 el întreprinde o călătorie la Londra, cu scopul de a pleda cauza poporului românesc în cercurile diplomatice de acolo. Este primit cu bunăvoință de ministrul de externe Palmerston, precum și de marele luptător pentru organizarea statelor unite ale Europei, Cobden. Și tot acolo are prilejul să-l cunoască pe socialistul francez Louis Blanc, unul dintre șefii mișcării franceze de la 1848.

Epoca exilului a fost pentru Bălcescu o epocă de febrilă activitate. El întreține o corespondență foarte variată și foarte bogată; redactează diversele memorii în care expune situația țării sale, propune organizarea statului federal de care am amintit; acum scrie și publică *Question économique*, acum traduce, pentru uzul revoluționarilor, *Manualul republican* al lui Renouvier, care, în traducerea lui Bălcescu, poartă titlul *Manualul bunului român*, și tot acum adună o mare parte din materialul necesar pentru *Istoria românilor sub Mihai vodă Viteazul* și redactează în parte această operă. Întreaga lui activitate din această epocă este străbătută de convingerea că libertatea poporului român nu este posibilă decît pe calea unei revoluții generale, care să sfarme tirania și să așeze orînduirea democratică în toate statele. Bălcescu crede, așa cum credeau mulți emigranți ai epocii, în posibilitatea acestei revoluții. El se încînta la gîndul că poporul român ar ajunge cu vremea la

deplina lui libertate, un popor ce număra peste 10 milioane de locuitori, care ar fi fost elementul politic cel mai de seamă al viitorului stat federal din bazinul Dunării.

Viaţa pe care o duce este o viaţă de luptă încordată. Scrierile lui din această vreme, în special scrisorile adresate lui Ion Ghica, trădează aspecte dureroase: activitatea politică pe de o parte, munca de documentare ştiinţifică şi de redactare; lipsa de bani, boala, — toate sînt duse de scriitor cu un eroism impresionant. Se gîndeşte să vîndă o parte din mica lui proprietate din ţară ca să poată acoperi cheltuielile de tipar şi de propagandă; nu găseşte însă cumpărător. Apoi veştile ce-i veneau din ţară erau tot mai rele: mama lui căzuse bolnavă, fraţii lui erau înstrăinaţi.

Munca, agitaţia, lipsurile aveau să grăbească deznodămîntul. La aceasta se adaugă marea decepţie pe care toţi revoluţionarii, dar mai ales el o încearcă prin căderea republicii franceze. Pînă la venirea lui Ludovic Napoleon, ei toţi sperau că Franţa va rămîne focarul noii revoluţii, al revoluţiei generale, care urma să sfarme tirania şi să impună pretutindeni democraţia. Odată cu venirea lui Napoleon, visul acesta cădea. Europa intra din nou pe calea reacţiunii şi faptul acesta însemna lovitura cea mai dureroasă dată lui Bălcescu. Starea sănătăţii lui se înrăutăţeşte, el este nevoit să părăsească Parisul şi să se stabilească în apropiere de Ville d'Auvray. Deşi bolnav, lucrează stăruitor la opera pe care o dorea fundamentală pentru cariera lui, *Istoria românilor supt Mihai vodă Viteazul*. Pentru aceasta cerea unor cunoscuţi — printre care Ion Ghica — informaţii şi cărţi. Doctorul îi recomandă o climă mai dulce, şi el pleacă în sud, la Hyères, unde întîlneşte pe Maria Cantacuzino, ea însăşi bolnavă. Maria Cantacuzino luminează clipele din urmă ale celui care avea să părăsească în scurt timp viaţa.

Destinul părea că îl striveşte: vedea clar calea de mîntuire a poporului său, năzuia către ea, avea conştiinţa limpede că este accesibilă. Şi totuşi, ultimul efort spre a ajunge acolo nu mai putea fi făcut, nu mai putea fi făcut de el. Conştient că moartea bate la uşă, mărturisea totuşi o singură dorinţă: „la urma urmelor, ce însemnătate are viaţa mea? Ţara noastră să trăiască".

Moartea înainta capricioasă: era prezentă în fiecare clipă, şi totuşi îndelung amînată. Era destinul celor bolnavi de piept,

era destinul lui. Şi cele din urmă clipe le închina poporului său; unuia dintre fraţii Goleşti îi scria, îndemnîndu-l să nu dispere de cauza poporului; el, Golescu, să lucreze pentru acest popor prin scrieri de filozofie morală.

Cu aceste preocupări se împletesc altele; dorul de ţară se făcea tot mai puternic. Înainte de a muri, voia să-şi mai vadă o dată mama şi ţara şi, cu toate riscurile, porneşte din sudul Franţei către Galaţi. Trece prin Constantinopol, unde se afla Ion Ghica: o fantomă ce-şi căuta mormîntul. Ajuns la Galaţi, nu i se dă voie să intre în ţară şi nu-şi poate vedea mama. Ştirbei, domnul Munteniei, se temea de venirea lui. Are însă prilejul să vadă în portul dunărean pe bunul său prieten, Vasile Alecsandri.

Atunci apucă drumul înapoi. La 1 octombrie 1852 este la Malta, la 4 octombrie la Napoli, de unde îşi propunea să meargă la Palermo. Palermo era oraşul în care, cu cinci ani în urmă, petrecuse în tovărăşia calmă a lui Alecsandri şi a Elenei Negri, asupra căreia se întindeau deja aripile morţii. Acolo mergea şi el şi acolo murea, într-o cameră săracă din hotelul Alla Trinacria, la 29 noiembrie 1852, asistat de un preot grec.

In felul acesta îi era dat lui Bălcescu să părăsească viaţa. Din datele pe care le-am urmărit pînă acum, Bălcescu ne apare în colori particulare. Într-adevăr, reputaţia lui s-a întemeiat în primul rînd pe *Istoria românilor supt Mihai vodă Viteazul*, care nu reprezintă decît o parte din preocupările sale. Furat de fluxul romantic al timpului, istoricul a cedat în lucrarea aceasta adeseori ceea ce nu trebuia să cedeze. Şi de aceea reacţiunea trebuia să se producă; timp îndelungat, istoria noastră literară a bagatelizat opera lui şi a încercat chiar o bagatelizare a vieţii. Faptul nu constituie numai o erezie din punct de vedere ştiinţific, ci şi o mare impietate de ordin moral. Acolo unde Bălcescu a lucrat durabil, a lucrat pentru eternitate, a fost domeniul social şi politic.

Prin viaţa lui de abnegaţie şi devotament pentru poporul român şi pentru muncitor, Bălcescu ne apare drept cea mai eroică figură din Renaşterea politică a României din secolul trecut. Dacă el a fost ispitit să lupte împotriva morţii, n-a făcut-o spre a se salva pentru un destin de rînd, ci pentru împlinirea unei înalte misiuni istorice. Viaţa lui se desfăşoară într-o atmosferă de rară puritate sentimentală. Prin năzuin-

ţele ce l-au însufleţit ca şi prin destinul său tragic, el se aşază pe o linie paralelă lui Şincai, scriitorul cel mai agitat din Renaşterea ardeleană. Şi finalul este oarecum identic: dacă marele scriitor al Ardealului n-a murit, cum s-a crezut, într-un şanţ, el a murit la casă străină, singur. Singur, mai singur încă, se sfîrşeşte şi Bălcescu, a cărui moarte încoronează o viaţă şi o concepţie: el avea să fie înmormîntat în groapa comună a săracilor; pe aceştia îi iubise, pentru ei luptase, alături de ei trebuia să-şi doarmă somnul de veci.

In Bălcescu trăiesc laolaltă un realist şi un romantic: un realist care vede în adîncurile lor cauzele fenomenelor sociale, un romantic care îmbracă într-o formă adeseori retorică visurile sale de mai bine.

Nu voi aminti din scrierile sale decît pe acelea care prezintă o mai mare importanţă pentru definirea poziţiei ideologice pe care o are în cadrul generaţiei sale. Las astfel la o parte unele mici monografii închinate unor personalităţi din trecutul ţărilor române (Miron Costin, Ion Tăutu, Ion Cantacuzino, Constantin Cantacuzino) sau unor evenimente izolate *(Lupta de la Cosova);* nu amintesc nici numeroasele sale memorii în legătură cu situaţia Ţării Româneşti sau cu proiectul de organizare a statului federativ din centrul Europei şi nici bogata şi inteseranta sa corespondenţă[9].

Cea dintîi lucrare pe care o publică este *Puterea armată şi arta militară de la întemeierea Principatului Valahiei pînă acum,* apărută în *Propăşirea* şi completată puţin mai tîrziu cu *Puterea armată la moldoveni,* publicată în volumul II al *Magazinului istoric pentru Dacia. Magazinul...* este o revistă în genul *Arhivei româneşti* a lui Kogălniceanu, care apare pînă în 1847 şi care conţine cinci volume. Volumul VI, care se tipărise în parte şi care urma să apară în cursul anului 1848, a fost distrus în cursul evenimentelor din acel an. Articolul introductiv la primul volum, intitulat *Cuvînt preliminariu despre isvoarele istoriei românilor,* are o valoare cardinală pentru gîndirea scriitorului. Dintre articolele publicate în această revistă amintesc îndeosebi *Despre starea soţială a muncitorilor plugari în Principatele Române în deosebite timpuri,* care apare în volumul II.

Impreună cu Laurian publică o ediţie a cronicilor din Muntenia în genul cronicilor moldovene pe care le publica Kogălniceanu. Ele apar în două volume, în 1846—1847. La

Paris, publică, anonim, în 1850, *Question économique des Principautés Danubiennes,* care nu este decît reluarea, cu un orizont economic mai dezvoltat și cu bogăția de experiență a revoluției de la 1848, a studiului anterior închinat *Stării sociale a muncitorilor plugari.* Tot în timpul exilului traduce el lucrarea amintită deja, *Manualul bunului român,* după *Manuel républicain de l'homme et du citoyen* a lui Renouvier, o scriere în care pătrundeau puternice elemente din doctrina saint-simoniană. În *Foaia pentru minte* din 1846 el publică articolul *Filosofie socială,* o dare de seamă asupra traducerii făcute de Negulici unei cărți de educație: *Educația mumelor de familie sau civilizația neamului omenesc prin femei,* de scriitorul francez Louis Aimé Martin. În *România viitoare* publică articolele *Mersul revoluției în istoria românilor* și prefața la *Cîntarea României,* cu care ne-am ocupat în trecut, iar în *Junimea română* din 1851, care apărea de asemenea la Paris, se publică *Discursul cetățeanului Bălcescu,* în care se vorbește despre revoluția românească din Transilvania, și articolul *Trecutul și prezentul*[10]. În manuscris și neterminată a rămas *Istoria românilor supt Mihai vodă Viteazul.*

Intrucît concepția lui istorică se-ntemeiază într-o mare măsură pe concepția lui socială, voi insista în primul rînd asupra acesteia, căutînd să pun în lumină ideile fundamentale[11]. Aceste idei se găsesc împrăștiate pretutindeni în opera sa, dar ele sînt tratate în mod special în două lucrări: *Despre starea socială a muncitorilor plugari* și *Question économique,* cea din urmă nefiind, după cum am spus deja, decît reluarea amplificată și adîncită a ideilor dezbătute în primul studiu. Pentru Bălcescu, proprietatea s-a constituit pe două căi: prin colonizare și prin cucerire. Prin colonizare se ajunge la proprietatea privată, ceea ce înseamnă în același timp la libertate; prin cucerire se ajunge la constituirea proprietății de stat, colective, care este un indiciu, crede Bălcescu, al conducerii despotice. Romanii și grecii cunoșteau primul fel de proprietate, cel de al doilea era practicat de unele popoare din Asia, de peruvieni, de mexicani. Este drept că țările române au fost cucerite de unele popoare năvălitoare; dar cum acestea nu se ocupau cu agricultura, s-au mulțumit să primească roadele muncii supușilor lor și nu s-au atins de proprietate, n-au schîmbat caracterul acesteia. Același lucru și cu cucerirea lui Radu Negru și Bogdan: aceștia n-au cucerit țări pustii pe care să le colo-

nizeze după aceea, distribuind după bunul lor plac pămînturile. La data cînd ei au coborît în Muntenia şi Moldova, ţările erau populate, formele de proprietate erau stabilite.

Mica proprietate a fost înlocuită însă mai tîrziu prin proprietatea mare. Aceasta s-a constituit pe mai multe căi. În primul rînd cîmpia, fiind mai expusă la războaie, a ajuns treptat-treptat să-şi împuţineze numărul locuitorilor. Pămîntul, ocupat pînă atunci de oameni liberi, ajungea acum să constituie o proprietate a statului, pe care domnitorul o distribuie cum crede de cuviinţă. El dăruieşte moşii boierilor, care, spre a le lucra, sînt nevoiţi să aducă muncitori din alte părţi. Acestora le impune legea sa, şi astfel apare clasa, în urma căreia vine robia curată. Cu vremea, şi ţăranii liberi ajung să-şi piardă proprietatea lor. Cum boierii obţin de la domnie scutire de impozite, aceste impozite grevau tot mai tare proprietatea ţărănească. Spre a scăpa de ele, o mare parte a ţăranilor liberi se vîndură, pe ei şi moşiile lor, proprietarilor puternici, care-i scăpau de tirania guvernelor. Mai mult însă: apărarea ţării de duşmani era asigurată de clasa ţăranilor liberi. Dar războiul înseamnă sărăcie şi ostaşul care se întoarce biruitor este un om ruinat economiceşte şi nevoit să se vîndă proprietarului puternic şi bogat. În felul acesta, pe măsură ce ţărănimea sărăceşte, ea îşi pierde libertatea. Marea proprietate se consolidează, claca apare, şi ţara, din liberă şi puternică, ajunge slabă şi supusă. Asemenea lui Gh. Lazăr, Bălcescu descifra legile istoriei din viaţa economică a ţării.

Ideea de luptă între clasele sociale îşi face astfel apariţia în această primă scriere cu subiect economic a lui Bălcescu, scriere ce datează din 1846. În termenii proprii ai scriitorului, ea este formulată în felul următor: „prigonirea învierşunată de mai multe veacuri ale claselor de jos de către clasele de sus". Menţionez faptul acesta, deoarece ideea apare şi în cealaltă lucrare pe care Bălcescu o închină stării sociale din ţările române, *Question économique*, şi ea a fost raportată la celebrul Manifest comunist al lui Marx şi Engels. Prezenţa ideii, într-o scriere anterioară Manifestului, ne arată că Bălcescu pune la contribuţie alte izvoare, printre care cel mai cunoscut era Louis Blanc. Scriitorul francez tratase despre chestiunile acestea într-o lucrare mai veche, *Organisation du travail* şi revenea la ele într-o scriere apărută în 1849, *Catéchisme des socialistes*. Ambele lucrări erau bine

cunoscute în cercul din jurul lui Bălcescu: cea dintîi fusese discutată de Ion Ghica în cursul său de economie politică de la Academia Mihăileană, iar cea de-a doua a fost tradusă în românește, în 1850, și a circulat în manuscris.

Insistînd asupra luptei de clasă, asupra mecanismului prin care se constituie renta, a reducerii la sclavie a țărănimii libere mai înainte și propunînd o serie de măsuri de îndreptare, *Question économique* se leagă îndeaproape și depășește în același timp lucrarea anterioară. Bălcescu insistă aici asupra caracterului particular pe care îl are proprietatea în țările române și de aici trage concluzia — singura concluzie posibilă pentru un spirit democrat — că emanciparea țăranilor, o necesitate imperioasă a timpului, nu se putea face decît împreună cu răscumpărarea pămîntului pe care-l locuiau pînă atunci. Oricare ar fi fost păcatele care se aflau la baza ei, proprietatea individuală nu trebuia așadar desființată: Bălcescu, care are idei foarte înaintate pentru timpul său, nu este totuși un comunist.

S-a arătat încă de mai înainte că ideile dezbătute în această operă au fost invocate de Marx în sprijinul teoriei sale referitoare la mecanismul de constituire a rentei. Intr-adevăr, opera lui Bălcescu a fost pusă la o largă contribuție de un scriitor francez preocupat de probleme românești, Elias Regnault, și scrierea acestuia, *Histoire politique et sociale des Principautés Danubiennes* (Paris, 1855) a fost utilizată de creatorul socialismului științific tocmai în capitolele ei, referitoare la viața economică a Principatelor, care proveneau din scrierea lui Bălcescu. Faptul acesta e de natură să sublinieze adîncimea pînă la care scriitorul român putea coborî în analiza fenomenului social.

Lucrarea lui Bălcescu nu este revoluționară numai prin idei, ea este revoluționară și prin tonul pe care-l adoptă. „Este drept", spune el, „ca un popor întreg să geamă în degradare și mizerie?..." Este, după cum vedem, același ton pe care-l întrebuințau deputații țăranilor în comisia agrară de la 1848, foarte apropiat de tonul lui Ionică Tăutu din *Cuvîntul unui țăran către boieri,* scriere revoluționară, care a fost pusă în circulație în același timp și în același mediu.

Cu toate acestea, Bălcescu nu poate fi considerat drept un reformator integral. El știe că proprietatea s-a constituit prin asuprire și spoliațiune, știe că nu se menține decît prin ex-

ploatarea celor nenorociți, dar el n-are curajul soluțiilor radicale propuse de marii reformatori ai timpului: el nu vrea decapitarea ei, ci numai o mai justă repartizare a ei. Și dacă înaintează pînă la soluția exproprierii pentru cauză de utilitate publică, exproprierea este imaginată numai prin răscumpărare.

Am insistat asupra acestor date pentru două motive: Bălcescu nu este în mod exclusiv un istoric; el este un economist și un istoric, un om care a meditat asupra problemelor de economie și le-a văzut importanța excepțională în explicarea vieții sociale, care a văzut așadar importanța excepțională a lor în explicarea evoluției sociale, în explicarea istoriei omenirii. În schițarea crezului său istoric[12] va trebui să pornim așadar de la aceste considerațiuni de ordin economic. În felul acesta, ne apare cu toată puterea importanța excepțională a lucrării care ne-a preocupat și care poate fi considerată pe bună dreptate drept cartea democrației române.

„Istoria", afirmă Bălcescu în prospectul din 1845, „este cea dintîi carte a unui popor; fără ea, un popor se poate socoti barbar, el a pierdut religia suvenirilor". Istoria românilor a fost scrisă în genere de străini și numai arareori de români. Operele lor seamănă aidoma una cu alta, ele se arată preocupate în mod exclusiv de biografia domnitorilor. Și chiar această biografie rămîne cele mai adeseori nelămurită. O singură excepție se putea înregistra în această ordine: Kogălniceanu, a cărui istorie depășea cadrele vechi și se apropia de eroul adevărat al istoriei, de popor. O istorie „în adevăratul înțeles" nu se scrisese însă pînă atunci, pentru că se trecuse sub tăcere partea cea mai interesantă a ei: instituțiile, industria, comerțul, cultura intelectuală și morală. obiceiurile și chipul de viață a poporului respectiv. Pentru ca această istorie să poată fi scrisă era nevoie de concentrarea unui material special și *Magazinul istoric* își propunea să îndeplinească această operație. Și el revine asupra acestei idei în *Cuvîntul preliminar* amintit mai înainte: „Dar ca o istorie să poate aduce aceste foloase, nu trebuie să fie numai ca un șir de oarecari întîmplări politice sau militare uscate, fără nici o coloare, fără nici un adevăr local, nu trebuie să se ocupe numai de oarecari persoane privilegiate, dar să ne arăte poporul român cu instituțiile, ideile, simtimentele și obiceiurile lui în deosebite veacuri".

Dacă astfel stau lucrurile, problema care se pune imediat este următoarea: care sînt izvoarele la care trebuie să recurgă un istoric? Ele sînt multe și de natură diferită: poeziile și tradițiile populare, legile și actele oficiale, cronicile, inscripțiile și monumentele, scrierile ce zugrăvesc obiceiurile private. Materialul documentar pentru istoria românilor trebuie căutat la mănăstiri și la particularii din țară, dar și în arhivele străine: Transilvania, Ungaria, Polonia, Viena, Moscova, Petersburg, Stockholm. Tradițiile populare nu pot fi folosite însă de istoric fără spirit critic: „Oamenii întîi cîntă, pe urmă scriu. Cei dintîi istorici au fost poeții. Poeziile populare sînt un mare izvor istoric. Într-însele aflăm nu numai faptele generale, dar ele intră și în viața particulară, ne zugrăvesc obiceiurile și ne arată ideile și simtimentele veacului. Învățații Grimm și Michelet s-au folosit mult de acest izvor istoric în scrierile lor asupra originii dreptului german și francez. Tradițiile sau poveștile populare sînt un izvor care slujește la aceeași țintă ca și poeziile. Treaba agerei critici a istoricului este să deosebească dintr-aceste daturi ca și din toate celelalte adevărul de falsitate și să se poată bine folosi".

Un moment izolat din istoria românilor privește el în cuvîntarea publicată în *Junimea română*, în care se ocupă cu revoluția ardeleană de la 1848. Bălcescu face aici afirmația că revoluția din Muntenia n-a avut vederea limitată, că ea a privit la românii de pretutindeni. Mișcarea ardeleană a pus în lumină, în clipa cînd deznădejdea a pus stăpînire pe sufletele celor înfrînți în Muntenia, că rămînea un colț de pămînt românesc în care brusca afirmare a conștiinței românești însemna o strălucită manifestare a vitalității poporului. Și a fost pentru el o mare fericire cînd a putut descoperi în munți, la moți, „o naționalitate și o viață românească înfocată și puternică". Iar aiurea, în articolul *Trecutul și prezentul*, vorbind despre revoluția din Muntenia arată că aceasta a căzut din pricina caracterului ei mic: ea era făcută pentru popor, dar nu de popor. „Îi lipsea, spune el, adevăratul element care dă viață și mărimi unei mișcări, universalitatea românilor", „revoluția nu fu insurecția generală a românilor, ci o mișcare provincială". Mai mult chiar, în cadrul acesta provincial ea a fost mai puțin opera marilor mase și mai mult aceea a orășenilor și a unor tineri învățați. Ceea ce se impunea în acele clipe era luminarea poporului, pentru că numai astfel poate fi în-

frîntă sclavia. Omenirea ascultă de legea progresului și luminarea este o condiție esențială a acestui progres.

Bălcescu năzuiește însă către construcția unei filozofii a istoriei. Operația o întreprinde în articolul *Mersul revoluției în istoria românilor*. Spre a-nțelege atitudinea lui în această ordine, să nu uităm că nu ne găsim în prezența unui gînditor care să fi realizat o unitate de concepție pe linie materialistă. Bălcescu este un idealist al cărui crez prezintă serioase erozi-uni. dar care n-a fost totuși anulat.

În gîndirea lui Bălcescu, dialectica istoriei se realizează prin trăirea succesivă a termenilor antinomici rău-bine, materie-spirit, silă-drept, totul organizat pe axa progresului. Domnitorii asigură liniștea și tăria țării, dar ei înăbușă libertatea internă. În numele principiului libertății, boierii se ridică împotriva autorității domnitorului. Ei cuceresc libertatea, dar o păstrează pentru ei, castă privilegiată, și ajung să robească poporul. Oricît de nedreaptă ar fi fost soluția pentru masele populare, se realizează totuși un progres: o clasă socială se substituie unui individ. Consecința firească a acestei stări de lucruri este decăderea generală; poporul decade prin robie și sărăcie, boierii decad prin bogăție și asuprire. Pedeapsa nu poate întîrzia, ea își face apariția prin fanarioți. Sub un anumit raport, regimul fanariot însemnează un progres: el dă naștere burgheziei. Sub raport moral însă, faptul este damnabil: chiar din leagănul ei, noua clasă socială poartă stigmatul corupției. Ea distruge treptat-treptat boierimea, care reintră în masele populare din care se ridicase.

Împotriva tuturor se ridică însă un nou atlet: poporul. Luminat în parte de ardeleni, el se revoltă „prin insurecție. acel drept legitim al popoarelor“ și cere drepturile sale. În mod general, din progres ia naștere progresul, dar și din covîrșirea răului iese binele. În lupta lor, forțele antitetice nu pot duce așadar decît la progres.

Mișcarea din 1821 avusese rostul să românizeze statul; revoluția din 1848 afirmă drepturile sociale ale poporului și proclamă misiunea pe care acesta o avea în lume. Ea fusese ocazionată de revoluția generală europeană, dar cauza ei reală, cauza adîncă a ei erau cele 18 veacuri de suferință ale poporului. Ea dusese la crearea unei conștiințe panromânești, garanția unirii viitoare a poporului. Revoluția viitoare nu putea fi decît națională și izbucnirea ei nu putea fi departe. Această revoluție

națională, făcută pentru națiunea adevărată, adică pentru poporul de jos, trebuia să ducă la „democratizarea statului prin egalitatea drepturilor, a pămîntului prin împroprietărirea țăranilor" și rezultatul ei ultim trebuia să fie „ridicarea plebeianismului la putere".

Privită în lumina acestor vederi, evoluția statului politic se prezenta astfel: din domnesc sau absolut el devine boieresc sau aristocratic, apoi fanariot sau orășenesc (burghez), apoi ciocoiesc (birocratic, tot burghez) și va deveni în cele din urmă românesc sau democrat. Paralel cu evoluția statului se desăvîrșește evoluția socială: poporul de jos este mai întîi rob, el devine apoi șerb sau iobag, în urmă proletar, apoi posesor de pămînt și în cele din urmă proprietar.

Timp îndelungat, *Istoria românilor subt Mihai vodă Viteazul* a fost considerată drept opera cea mai de seamă a lui Nicolae Bălcescu[13]. Lucrarea aceasta, care a preocupat de aproape pe scriitor pînă în clipele din urmă ale vieții sale, a rămas neisprăvită și n-a fost publicată decît după moartea lui. În forma în care ne-a parvenit, ea cuprinde, în afară de introducere, cărțile următoare: I — *Libertatea națională*, II — *Călugărenii*, III — *Robirea țăranului*, IV — *Unitatea națională*, V — *Mirislău* (neterminat). Bălcescu intenționa să dea o a șasea carte, intitulată *Guruslău*. Voi observa că titlul cărții III, *Robirea țăranului*, nu corespunde materialului cuprins într-însa: autorul vorbește acolo despre evenimentele din Transilvania și țările vecine, care duc la cele două abdicări ale lui Sigismund Bathory, totul orientat din punctul de vedere al lui Mihai Viteazul. Istoria românilor s-a publicat pentru prima dată în Revista română a lui Odobescu (cartea I—II complet, cartea III parțial). Cea dintîi ediție completă ne-a dat-o Odobescu, la București, în 1878[14].

Ceea ce a determinat pe Bălcescu să se oprească asupra lui Mihai Viteazul a fost, fără îndoială, intenția lui de a desprinde din trecut figuri care puteau deveni simbolice; preocuparea lui de căpetenie era unirea poporului român și Mihai Viteazul era personajul care simboliza în ochii românilor ideea de unire.

Concepția pe care istoricul o aduce aici diferă cu totul de vederile expuse mai înainte. El concepe opera în stil antic, cu un erou central, cu o acțiune ce se scandează dramatic și cu o grijă excepțională pentru perfecțiunea expresiei. Deși în anumite momente nu lipsește nici interesul pentru starea socială a țăranilor, dominant rămîne caracterul de istorie diplomatică și mili-

tară. Întreaga operă este orientată în legătură cu figura lui Mihai Viteazul, pe care scriitorul îl lămurește în actele lui diplomatice și-l aprobă în acțiunea lui militară și-l admiră. Bălcescu însuși a fost o vreme nehotărît dacă trebuie să-i dea operei sale caracter științific sau aspect de poemă eroică. În cuprinsul ei întîlnim uneori accente de odă, ceea ce ne indică temperatura sentimentală la care ea a fost executată.

În introducerea lucrării, autorul dezvoltă o teorie a istoriei diferită de ceea ce ne-a dat în alte scrieri ale sale. Este drept, și aici ne întîmpină ideea de progres, dar progresul nu mai este văzut ca o lege supremă care se degajează din jocul forțelor economice și sociale ale lumii, ci ca un comandament suprem impus omenirii de o putere superioară, de divinitate, de Dumnezeu. Nu lipsește nici vocabula socialistă, în speță saint-simoniană: civilizația antică se-ntemeiază pe principiul extern, obiectiv, material; civilizația creștină se întemeiază pe principiul intern, subiectiv, spiritual. Se vorbește de Cristos, care însemnează salvarea prin cuvînt (Evanghelia) și prin acțiune (jertfa pentru omenire); se vorbește de ordinea divină, de perfecțiune, de Dumnezeu; se vorbește despre misiunea istoriei, care este aceea de a descoperi mișcarea progresivă a omenirii către Dumnezeu și se afirmă că Dumnezeu a rezervat o misiune specială fiecărui individ și fiecărei națiuni, că Dumnezeu însuși se manifestă în zidirile sale. Toate lucrurile acestea ne arată că Bălcescu, care dovedise atîta pătrundere în analiza fenomenelor sociale, nu era totuși scutit de tentația metafizică. Ideile pe care el le concentrează în această prefață, de proveniență hegeliană în cea mai mare parte a lor, erau recepționate de scriitorul român pe calea mediată a unui istoric italian, Cesare Cantù, a cărui *Istorie universală* era adaptarea la catolicism a idealismului hegelian.

În felul acesta, Bălcescu apare cercetătorului sub aspecte diferite: avem pe de o parte un analist lucid al fenomenului social, capabil să urmărească în resorturile ei cele mai subtile viața economică și evoluția forțelor sociale. În ordinea aceasta, întemeiat pe studiul atent al relațiilor românești, el realizează o remarcabilă unitate de concepție și dă științei române unele dintre cele mai rezistente studii. Avem în al doilea rînd un istoric, a cărui concepție se prezintă divizată. Atîta timp cît el se atașează realităților sociale, concepția lui istorică crește organic din concepția lui socială, formează un bloc cu aceasta,

un bloc de o remarcabilă rezistență. Dar Bălcescu este și omul timpului său, ceea ce însemnează omul concepției istorice romantice. În această calitate, el este un admirator total al noului atlet al istoriei, al poporului, ale cărui titluri de noblețe nu trebuiau căutate numai în martiriul său, ci și aiurea. Romanticii au îmbrăcat în ceţuri metafizice acest personaj excepţional, l-au pus în relaţie cu divinitatea, au descifrat în destinul său o misiune stabilită de divinitate. Să ne aducem aminte ce însemna poporul pentru un istoric ca Michelet, ce însemna el pentru cercul mistic al polonezilor Towianski și Mickiewicz, care au avut o înrîurire așa de puternică asupra generației lui Bălcescu, ce însemna el în cele din urmă pentru un istoric cum era Cesare Cantú, marele magistru în domeniul istoriei al istoricului român. Un romantic este și Bălcescu prin concepția lui mesianică în domeniul istoriei; un romantic prin îndrumarea documentării în sfera literaturii populare, un romantic prin convingerea din partea ultimă a vieții că progresul este o lege divină; un romantic este el adeseori prin expresie și prin stilul avîntat al operei sale.

NOTE ŞI BIBLIOGRAFIE

[1] O amplă biobibliografie Bălcescu a dat Horia Nestorescu-Bălceşti, *Nicolae Bălcescu. Contribuţii biobibliografice*, studiu introductiv Dan Berindei, Buc., 1968 (bibliografia operei lui Bălcescu şi bibliografia critică pînă la 1970).

Pentru biografie, v. Ion Ghica, *Nicu Bălcescu* (Scrisoarea XXVII din corespondenţa către Alecsandri); Id., *Amintiri din pribegia după 1848*, Buc., 1889; Al. Odobescu, *Nicolae Bălcescu*, ed. Haneş, Buc., 1924; G. Bogdan-Duică, *Corespondenţă din Bucureşti*, în *Tribuna*, 1891, nr. 78—79, 81—86 (analizează Amintirile lui Ghica); Id., *Despre Nicolae Bălcescu*, în *Semănătorul*, I, vol. II (1902) p. 98; V. Alecsandri, *Suvenire despre Bălcescu*, în *Revista română*, 1862; Aricescu, *Capii revoluţiunii de la 1848 judecaţi din propriile lor acte*, vol. I, Buc., 1866; Id., *Corespondenţa secretă*... Buc., 1874; Gr. Tocilescu, *Nicolae Bălcescu. Viaţa, timpul şi operele sale* (1819—1852), în *Columna lui Traian*, 1876, nr. 5; P. P. Panaitescu, *Contribuţii la o biografie a lui Nicolae Bălcescu*, Buc., 1923; Barbu Bălcescu, *Date noi asupra familiei Bălceştilor*, în *Adevărul*, 2 dec. 1927; Vasile V. Haneş, *Viaţa lui Nicolae Bălcescu*, în *Preocupări literare*, I, 1936, nr. 2; G. Zane, *Aspecte noi ale vieţii lui N. Bălcescu în lumina unor documente inedite*, în *Studii*, XIII (1960) nr. 1; Cornelia Bodea şi Paul Cernovodeanu, *Materiale noi pentru biografia lui Nicolae Bălcescu*, în *Studii*, XV (1962), nr. 2 şi XVI (1963), nr. 2; Id., *Primele şcoli ostăşeşti din Ţara Românească* (1838—1840). *Activitatea lui N. Bălcescu ca iuncăr-învăţător*, în *Studii şi articole de istorie*, VIII, 1966; Aug. Z. N. Pop, *Contribuţii la biografia lui Bălcescu*, în *Limbă şi literatură*, VI, 1962; H. Nestorescu-Bălceşti, *Bălceştii — destinul unei familii*, în *Magazin istoric*, I (1967), nr. 3.

Studii şi prezentări generale: J. Voinescu, *Nicolas Balcesco*, Paris, 1853 (necrolog); N. Iorga, *Neculai Bălcescu*, în *Revista nouă*, IV, 1891, nr. 6—7; Vasile V. Haneş, *Opera lui Nicolae Bălcescu*, în *Preocupări li-*

terare, II, nr. 1; A. Oțetea, *Nicolae Bălcescu*, în *Revista Fundațiilor*, XIII (1946), nr. 1; G. Zane, *N. Bălcescu, precursor al democrației române*, în *Ibid.*, XIII, nr. 4; G. C. Nicolescu, *Nicolae Bălcescu*, Buc., 1945; volumul *Nicolae Bălcescu, combatant pour la liberté*, Buc., 1953; volumul *Studii și referate despre Nicolae Bălcescu*, Buc., 1953; Mario Leporatti, *Nicola Balcesco e il risorgimento nazionale in Romania*, /Roma/, /1953/; Jean Fréville, *Nicolae Balcesco*, în *Europe*, 1953, nr. 88; Gh. Georgescu-Buzău, *N. Bălcescu*, Buc., 1956; Paul Cornea, *Nicolae Bălcescu — democratul revoluționar și scriitorul*, în *Studii de literatură română modernă*, /Buc./, 1962; Mario Losano, *Un rivoluzionario nella Romania del 1848: Nicolae Bălcescu*, în *Rivista storica italiana*, *LXXVIII* (1966), fasc. 3; Dan Berindei, *Nicolae Bălcescu*, Buc, 1966 (ediție franceză, engleză, rusă); Id., *Bălcescu*, /Buc./, /1969/ („Oameni de seamă"); A. Oțetea, *Nicolae Bălcescu*, Buc., 1967; volumul *Studii despre N. Bălcescu*, Buc., 1969; G. Munteanu, *Incomparabilul exponent*, în *România literară*, 1969, nr. 27 (nr. omagial); N. Manolescu, *Bălcescu revoluționarul*, în *Luceafărul*, *XII* (1969), nr. 27; Werner Bahner, *Nicolae Bălcescu (1819—1852)*, Berlin, 1970; *Studia et acta Musei Nicolae Bălcescu*, Bălcești pe Topolog, vol. I, 1969, vol. II, 1970—71 (comentat de Ș. Cioculescu, *Ecouri literare în „Studia et acta ..."*, în *România literară*, V, nr. 28).

Ov. Papadima, *Bălcescu în literatură*, în *Revista de istorie și teorie literară*, XVIII (1969), nr. 4.

[2] Iorga dă informații despre „președintele republicii" de la Sf. Sava în *Domnia lui Știrbei*, *Analele Acad. Rom.*, XXVIII, p. 143.

[3] Organizarea societăților francmasonice în G. Serbanesco, *Histoire de la franc-maçonnerie universelle*, vol. I—III, Paris, 1963—1966.

[4] Dan Berindei, *Revoluția de la 1848 în Franța și tinerii români aflați la Paris*, în *Revista istorică română*, XV (1945), nr. 2; V. Maciu, *Un centre révolutionnaire roumain dans les années 1845—1848: La société des étudiants roumains de Paris*, în *Nouvelles études d'histoire*, (Buc.), III (1965), p. 271—284.

[5] A. Grecu, *Nicolae Bălcescu. Istoricul în cadrul revoluției*, în *Viața românească*, I (1948), nr. 2; P. Constatinescu-Iași, *Intelectualii și revoluția de la 1848 în Principatele Române*, Buc., 1948; Gh. Georgescu-Buzău, *Activitatea lui N. Bălcescu pentru pregătirea dezlănțuirii revoluției din 1848*, în *Studii*, IX (1956), nr. 1; G. G. Florescu, *Misiunea diplomatică a lui N. Bălcescu la Constantinopol (august 1848)*, în *Ibid.*, XIV (1961), nr. 6; Dan Berindei, *Nicolae Bălcescu și revoluția de la 1848 în Țara Românească*, în *Studii și articole de istorie*, XIV, 1969.

[6] V. Ionescu, *Problema agrară în opera lui N. Bălcescu*, în *Probleme economice*, VIII, 1955, nr. 8; Id., *Despre programul agrar al revoluției*

de la 1848 din Moldova şi Ţara Românească, în *Ibid.*, X (1957), nr. 6; Apostol Stan, *Nicolae Bălcescu şi programul agrar*, în *Studii şi articole de istorie*, XIV, 1969.

[7] Silviu Dragomir, *Nicolae Bălcescu în Ardeal*, Cluj, 1928; Al. Marcu. *Conspiratori şi conspiraţii în epoca renaşterii naţionale a României. 1848—1877*, Buc., 1930; V. Netea, *Relaţiile lui N. Bălcescu cu cărturarii şi luptătorii români din Transilvania*, în *Studia et acta...*, I, 1969; Gh. I. Bodea, *Bălcescu în Ardeal*, în *Argeş*, VIII (1973), nr. 5.

[8] Olimpiu Boitoş, *Raporturile românilor cu Ledru-Rollin şi radicalii francezi în epoca revoluţiei de la 1848*, Buc., 1940; N. P. Smochină, *Les émigrés roumains à Paris (1850—1856)*, în *Mélange de l'Ecole Roumaine en France*, XI, 1933. Al. Balaci, *Legăturile lui Nicolae Bălcescu cu Giuseppe Mazzini şi Italia*, în lucrarea sa *Studii italiene*, vol. I, Buc., /1958/; I. Călin, *Documente inedite referitoare la anii emigraţiei lui Nicolae Bălcescu*, în *Lupta de clasă*, XLIX, 1969, nr. 6; Nicolae Vătămanu, *Bălcescu la Hyères*, în *România literară*, 1969, nr. 27; Id., *Bălcescu la Bellevue*, în *Ibid.*, 1972, nr. 45.

Pentru ultima perioadă a vieţii, cînd Bălcescu consumă drama singurătăţii, moralizat, în registru eroic, de la distanţă, de prietenii săi (la care apelează, învăluit şi reticent), v. corespondenţa cu Goleştii în G. Fotino, *Din vremea renaşterii naţionale a Ţării Româneşti, Boierii Goleşti*, vol. I—IV, Buc., 1939.

[9] Ediţii: *Istoria românilor supt Mihaiu vodă Viteazul*, urmată de *Scrieri diverse*, precuvîntare şi note de Odobescu, Buc., 1878; *Istoria românilor supt Mihaiu vodă Viteazul*, prefaţă Al. I. Odobescu, Buc., 1902 („Bibl. scriitorilor români"); *Din ineditele lui Nicolae Bălcescu. Manualul bunului român*, introducere de P. V. Haneş, Buc., 1903; *Monografii istorice* publicate de P. V. Haneş, Buc. f. a.; *Mişcarea românilor din Ardeal la 1848 şi Puterea armată şi arta militară la români*, ed. P. V. Haneş, Buc., /1920/; *Srieri istorice*, ed. comentată de P. P. Panaitescu, Craiova, /1930/; *Scrieri sociale*, comentate de P. P. Panaitescu, Buc., 1940; *Opere*, ed. critică G. Zane, tom I, partea I—II, Buc., 1940; tom II, 1948; *Opere alese*, ed. A. Rusu, introducere Gh. Georgescu-Buzău, vol. I—II, Buc., 1960 („Scriitori români"); *Opere*, vol. I—IV, Buc., 1953—64. Fragmente din cuvîntarea ţinută la adunarea Societăţii studenţilor români de la Paris, ian. 1847, publică Cornelia Bodea, Pagini *inedite din opera lui Nicolae Bălcescu*, în *Studii*, XXII (1969), nr. 3.

Corespondenţa lui Bălcescu (în *Opere*, IV, ed. G. Zane, Buc., 1964) e de un deosebit interes, nu doar pentru reconstituirea unui destin exemplar, ci şi pentru că relevă calităţi literare care ar fi putut face din Bălcescu un mare romancier. Din numeroasele comentarii asupra cores-

pondenței, semnalăm doar două: Geo Șerban, *Fuga de singurătate*, în *România literară*, 1969, nr. 27; Al. Săndulescu, *Nicolae Bălcescu sau pasiunea lucidă*, în *Luceafărul*, 1969, nr. 26 (sau în *Literatura epistolară*).

[10] Lucrarea nu e a lui Bălcescu, ci a lui Dimitrie Berindei (v. Geo Șerban, *Scris-a Bălcescu „Trecutul și prezentul"?*, în *Gazeta literară*, XI (1964), nr. 8).

[11] Asupra ideilor sociale, politice și economice, P. V. Haneș, *Originalul „Manualului bunului român" de Bălcescu*, în *Viața nouă*, II (1906), nr. 3; Id., *Bălcescu popularizator*, în *Noua revistă română* nr. 43; Id., *Nicolae Bălcescu*, în *Studii de literatură română*, vol. I, Buc., 1910; G. Z/ane/, *Nicolae Bălcescu*, în *Viața românească*. XIX, vol. LXXII, nr. 11—12; Id., *Marx și Bălcescu*, în *Ibid.*, 1927, nr. 4, vol. LXX; I. Breazu, *Un proect de cofederație dunăreană, de la 1851, al lui Nicolae Bălcescu*, în *Patria*, XIII, nr. 29; Gh. Georgescu-Buzău, *N. Bălcescu gînditor de pe poziții materialiste*, în *Viața românească*, III (1950), nr. 3; T. Bugnariu, *Nicolae Bălcescu și problema națională*, în *Studii*, VI (1953), nr. 2; V. Maciu, *De la concéption sociale et politique de Nicolae Bălcescu*, în *Nouvelles études d'histoire*, I (1955); V. Ionescu, *Contribuții la studiul gîndirii economice a lui Nicolae Bălcescu*, Buc., 1956; C. I. Gulian, *Gîndirea social-politică a lui Nicolae Bălcescu*, Buc., 1954; Id., capitolul Bălcescu din *Istoria gîndirii sociale și filozofice în România*, Buc., 1964; Sultana Sută-Selejan, *Gîndirea economică a lui Nicolae Bălcescu*, Buc., 1967.

[12] Pentru concepția istorică, I. Lupaș, *Influența lui Hegel în scrisul lui N. Bălcescu și M. Eminescu*, în *Universul*, 7 febr. 1932; Pavel Apostol, *Despre elemente dialectice în cugetarea lui N. Bălcescu*, în *Studii*. II (1949), nr. 3; C. Ionescu-Gulian, *Concepția filozofică a lui N. Bălcescu*, în *Studii și referate . . .*, 1953; D. Prodan și L. Bányai, *Concepția lui Nicolae Bălcescu despre rolul maselor populare în istorie*, în *Ibid.*; Nicolae Liu, *Nicolae Bălcescu și istoriografia romantică*, în *Rev. de filozofie*, XVI (1969), nr. 9; P. Pantazi, *Concepția filozofică a lui Nicolae Bălcescu*, în *Ibid.*; Paul Cornea, *N. Bălcescu și problemele filozofiei istoriei*, în *Studii despre N. Bălcescu*, 1969.

Al. Bistrițeanu, *Creația populară ca preocupare și izvor de inspirație la D. Cantemir și N. Bălcescu*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, II (1953), p. 23—54; V. Adăscăliței, *Bălcescu despre folclor*, în *Studii despre N. Bălcescu*, 1969.

Pentru Cesare Cantú, A. d'Ancona și O. Bacci, *Manuale della letteratura italiana*, Firenze, 1911, și B. Croce, *Storia della storiografia italiana nel secolo* XIX, I, Bari, 1921. Pentru Michelet, I. Breazu, *Michelet și românii;* Roland Barthes, *Michelet par lui-même* Paris, 1954. Despre influența lui Mickiewicz, I. C. Chițimia, *A. Mickiewicz, N. Bălcescu și*

„*Cîntarea României*", în *Romanoslavica*, II (1958); Emil Biedrzycki, *Micolaj Balcescu rumuński pisarz i rewolucjonista*, Cracovia, 1961.

[13] Dintre studiile despre scriitor, T. Vianu, *Tehnica basoreliefului în proza lui N. Bălcescu*, în *Arta prozatorilor români;* Id., *N. Bălcescu, artist al cuvîntului*, în culegerea *Literatura noastră clasică*, I, 1953; M. Petroveanu, *Bălcescu, scriitor*, în *Viața românească*, VI (1953), nr. 1; B. Cazacu, *Omagiu lui Nicolae Bălcescu*, în *Studii despre N. Bălcescu*, 1969; Werner Bahner, *Nicolae Bălcescu und die Entwicklung der rumänische Sprache und Literatur im 19. Jahrhundert*, în *Beiträge zur Romanischen Philologie*, IX (1970), nr. 1.

Ov. Crohmălniceanu, *Influența lui Bălcescu asupra dezvoltării literaturii noastre*, în *Cronici și articole*, /Buc./, /1953/.

[14] Nicolae Liu, *Sfîrșitul necunoscut al unei capodopere*, „*Românii supt Mihai Voievod Viteazul*" *de Nicolae Bălcescu*, în *Contemporanul*, 10 dec. 1971; Id., în *Manuscriptum*, IV (1973), nr. 2, publică și comentează *Notele pentru continuarea Istoriei românilor*.

În *Istoria românilor*, N. Manolescu vede „autobiografia ideală" a lui Bălcescu (*Cartea lui Bălcescu*, în *România literară*, 1969, nr. 27). Despre conceptul de *misie* (punct de confluență al permanenței cu devenirea istorică), despre funcția eroului și despre elementele romanești în *Istoria românilor*, I. Em. Petrescu, *Perspectivă eroică și perspectivă ironică în opera lui N. Bălcescu*, în *Tribuna*, XVI (1972), nr. 48.

CONCLUZII

În lumina datelor concentrate pînă acum, voi încerca o descriere sintetică şi o definire a romantismului românesc în prima lui fază, aceea care merge pînă la revoluţia de la 1848.

Prima observaţie pe care voi face-o este aceea că, cu uşoare excepţiuni, romantismul românesc nu este precedat de o literatură preromantică. În general, în literatura românească preromantismul se împleteşte cu romantismul. Aceasta nu este însă singura alterare a poeziei romantice române — în ultimă analiză nici nu este vorba de o alterare; cu mult mai importante sînt reflexele luministe ce se prelungesc asupra literaturii române şi în epoca ei romantică. Ilustrativ în această ordine este cazul lui Heliade Rădulescu, în a cărui operă fuzionează elemente de provenienţă foarte deosebită: discipol al „Luminilor" — clasice în manifestările lor literare — în *Gramatica* de la 1828, el este un romantic autentic în colecţia de poezii din 1829. Şi tot el traduce în 1831 *Fanatismul* lui Voltaire, una dintre operele cele mai caracteristice Secolului „Luminilor". Anterior acestora tradusese o parte din *Arta poetică* a lui Boileau, ceva mai tîrziu va da lucrări în care vibrează o sensibilitate romantică autentică şi va împărtăşi, asemenea romanticilor, ispita literaturii pe temă socialistă.

Figura contemporanului său din Moldova, Gheorghe Asachi, este ceva mai unitară, dar unitatea nu se realizează pe linie romantică, ci pe linie clasică. Adiacenţe cu poezia preromantică şi uşoare înfiorări romantice găsim şi în opera sa, este drept: dar privită în liniile ei dominante, opera aceasta este prevalent clasică.

La rîndul său, Vasile Cîrlova a fost considerat timp îndelungat drept primul poet romantic al literaturii române, şi un

romantic pur. O cercetare mai atentă a activității sale literare ne arată însă că lucrurile sînt cu mult mai complicate; traducător al lui Voltaire sau al lui Musaios, el dovedește astfel înclinări clasice; autor al meditației *Ruinurile Tîrgoviștei*, poetul apare ca unul dintre cei mai calificați preromantici ai literaturii române; el este un romantic impur în *Înserare*, dar celelalte poezii care ne-au rămas de la el sînt mai puțin definite sub raportul acesta. *Marșul* ar putea fi considerat, prin puterea sentimentului, ca o poezie romantică, dar *Rugăciunea*, în care poetul se adresează ca un judecător în fața divinității, derivă din literatura de frondă a secolului al XVIII-lea; și dintr-o Arcadie decolorată se desprinde *Păstorul întristat*.

Cazul cel mai caracteristic este însă acela al celui mai înzestrat poet al epocii, Grigore Alexandrescu. O parte însemnată din opera sa este constituită de scrierile satirice și mai cu seamă de fabule. Scriitorul ia în aceste poezii o atitudine combativă, el este un critic sever al societății contemporane lui. Sub raportul acesta el ne apare ca un spirit evident progresist; dar cu tot progresismul său, poetul este totuși foarte puternic legat de trecut: satira și fabula sînt genuri care au înflorit în special în timpul clasicismului și Gr. Alexandrescu se leagă, pe calea aceasta, de clasici. Alături de acestea însă, scriitorul ne aduce și meditația de stil preromantic, ilustrată în opera sa îndeosebi de poezia *Adio. La Tîrgoviște;* el este romantic în numeroase poezii ale sale, în special în cele cu subiect erotic și religios, și aduce o complexitate de atitudini și de concepții rar întîlnită în meditații, îndeosebi în cunoscuta poezie *Anul 1840*. Această oscilație pe plan literar își are explicația ei: mulți dintre scriitorii la care m-am raportat pînă acum se găsesc, din punctul de vedere al apartenenței de clasă socială, într-o situație nedefinită. Aparținînd micii boierimi sau — cum este cazul lui Asachi — năzuind să se încadreze boierimii, ei se află totuși mînați de dinamica socială către burghezie, în care nu se pot integra pe de-a-ntregul și ale cărei idealuri nu și le pot astfel însuși în toată puritatea lor. Să nu uităm apoi ce însemnătate mare are, pentru ei toți, educația. Școala pe care ei o frecventează le propune valorile clasice sau postclasice, ceea ce însemnează scriitorii „Luminilor"; literatura zilei îi atrăgea însă în direcție romantică și preromantică. Mai pot să ne surprindă, în cazul acesta, ecourile atît de diferite pe

care le găsim în poezia lor? Poezia lor devenea astfel însăși imaginea societății în care trăiau.

O poezie în care răsună astfel de ecouri venite din direcții diferite este cunoscuta meditație a lui Gr. Alexandrescu *Anul 1840*. Este opera poetică cea mai caracteristică pentru sufletele în permanentă agitație ale generației. De la un capăt la altul al ei, ea cadențează dorința de fericire a poetului și îndoiala că fericirea ar fi posibilă. Atitudinea lui se caracterizează astfel printr-o mișcare în sensul unor valori în contradicție, a căror împăcare n-o aflăm decît în legea supremă a morții. Pentru că, dacă în epigonia ei raționalistă poezia oscilează între negație și afirmație, tușa sentimentală a ei temperează avînturile și convertește îndoiala în certitudine dureroasă. Sentențios și concesiv, începutul poeziei însemnează deschiderea unui credit nelimitat pentru toate ipotezele: să stăpînim durerea, să așteptăm ajutorul soartei, pentru că binele vine *adeseori* în urma mîhnirii. Vine *adeseori* însemnează că el poate veni, dar poate tot așa de bine să nu vină. Poetul se află astfel de la început pe terenul mișcător al ipotezelor contradictorii și din această incertitudine se hrănește mișcarea dramatică a ideilor pe de o parte, din ea izvorăște pe de altă parte sentimentul masiv al disperării. Toate lucrurile acestea ne duc în sfera poeziei romantice care, după cum știm, a dat adeseori expresie aceluiași sentiment de disperare. Dar poetul dă expresie în același timp concepției sale umanitariste și cosmopolite: el este preocupat de binele întregii omeniri, el dorește ca lumea toată să ajungă la organizarea propusă de Biblie — o turmă și un păstor — ceea ce însemnează organizarea cea mai tipic cosmopolită. Pe linia aceasta poetul se leagă puternic de secolul al XVIII-lea, de „Lumini".

Poezia devine în felul acesta caracteristică pentru structura bipolară a spiritului lui Grigore Alexandrescu și, dincolo de el, a unui mare număr de scriitori din generația lui.

Ea însemnează în același timp un moment hotărîtor în dezvoltarea poeziei romantice române. Pentru cine privește desfășurarea acestei poezii în liniile ei mari, observația care se impune este că înainte de această dată nota depresivă este dominantă, că după această dată asistăm la o treptată accentuare a notei progresive, care avea să ajungă în cele din urmă la tonurile de încordare revoluționară ale anului 1848.

Poezia lui Grigore Alexandrescu a apărut, după cum se știe, în *Dacia literară*, revistă căreia i se atribuie în general meritul de a fi deschis drumuri noi în literatura română. În fond, drumurile deschise de revista de la Iași erau schițate încă de mai înainte, dar revine lui Kogălniceanu și colaboratorilor săi meritul de a fi ales, din mulțimea de soluții propuse atunci, pe aceea care avea să se arate mai rodnică. Este vorba de îndrumarea către popor, pe care scriitorii aveau să-l descopere în scurtă vreme în formele reale ale vieții sale. Puțin timp după suprimarea revistei ieșene, V. Alecsandri își începe activitatea lui de folclorist. Același lucru îl face, la rîndul său, Alecu Russo. Poezia populară pe care ei o descopereau aducea o complexitate sentimentală excepțională: erau într-însa și tonuri minore și colori sumbre, și prin aceasta ea se încadra în curentul larg cuprinzător al poeziei depresive a timpului; dar ea aducea adeseori expresia unor sentimente optimiste, ea cînta dorul de viață al țăranului, adeziunea lui la viața viguroasă a naturii și preamărea pe eroul societății oprimate, pe haiduc. O gamă sentimentală complexă, care da literaturii culte soluții precise pentru întrebările și nedumeririle acesteia, care putea sugera teme noi și atitudini noi. În poezia poporului, imaginea trecutului nu însemna refugiul unor suflete maladive într-o lume de morminte; trecutul trăia numai ca argument al tezei actuale, el era un stimulent și funcțiunea lui artistică se realiza cu abstracția propriu-zisă a ideii de timp. În această ambianță, poezia cultă începe să accentueze la rîndul său tot mai mult notele optimiste, să exprime încrederea într-un viitor mai bun.

Opera cea mai indicată să caracterizeze această atitudine este *Cîntarea României* a lui Alecu Russo. Trecutul strălucit al țării este pus alături de prezentul decăzut, nu din intenția primară de a face să funcționeze în serie antiteza romantică, nici din dorința de a căuta o patrie plină de compasiune și ocrotire pentru un suflet obosit, ci pentru că din înfruntarea dialectică a lor se desprindea îndemnul la luptă, îndemnul de a realiza în viitor strălucirea timpurilor apuse.

Îndrumarea spre realitățile românești nu avea să devieze numai cursul poeziei, ci să creeze și primele opere literare de factură realistă din literatura română. În rîndul acestora, și

depășind cu mult toate celelalte încercări, amintesc nuvela *Alexandru Lăpușneanu* a lui Costache Negruzzi.

Voi menționa în cele din urmă contactul pe care literatura română a epocii îl are cu operele socialiștilor utopici. Saint-simonismul pătrunde de timpuriu în cultura română, iar fourierismul găsește, în persoana lui Theodor Diamant, pe unul din cei mai activi propagandiști ai săi. Oricît de utopic, socialismul acesta se raporta la realități și ajungea uneori la analiza ascuțită a stărilor societății moderne. El a solicitat fără îndoială spiritele în direcția realității. Poezia lui Cezar Boliac, care exploatează realități sociale locale, se luminează în partea superioară a ei de ideile puse în circulație de școlile socialiste ale timpului.

Acest socialism a avut un rol însemnat și în determinarea gîndirii lui Nicolae Bălcescu. Mai puțin în cunoscuta lui *Istorie a românilor subt Mihai vodă Viteazul*, dar într-o măsură mai mare asupra scrierilor sociale, cum sînt studiile sale închinate stărilor economice ale românilor. Dacă prima operă aduce o concepție istorică idealistă, legată în ultimă analiză de idealismul hegelian și de mesianismul romantic, celelalte izvorăsc din adîncirea scrierilor socialiste și mai ales a realităților locale românești. Bălcescu este un analist lucid al fenomenului social, capabil să urmărească în raporturile ei cele mai subtile viața economică și evoluția forțelor sociale. Alături de aceste calități, însă, el aduce altele care fac dintr-însul un romantic de esență tare. Un romantic este el prin concepția lui mesianică în domeniul istoriei; un romantic, prin îndrumarea documentării în sfera literaturii populare; un romantic, prin convingerea la care avea să ancoreze în partea ultimă a vieții sale că progresul este o lege divină; un romantic este adeseori prin expresie și prin stilul avîntat al operei sale. Dar dacă sub toate aceste raporturi el este un romantic, din întreaga lui operă nu se desprinde niciodată dezamăgirea sau disperarea, ci o încredere robustă într-un viitor pe care îl vede zidindu-se în luminile orbitoare ale unui progres infinit.

Cea mai de seamă consecință a direcției reprezentate prin Kogălniceanu și mai ales prin Alecu Russo, care smulge poporul român din valurile cosmopolite și-l propune scriitorilor ca marea temă de inspirație este această adîncire a particularului, a elementului local. Din el se vor adăpa spiritele cele mai alese

ale literaturii române, el va intra masiv în opera poetică a unui scriitor ca Eminescu. Dar pînă să ajungă la această afirmare supremă, el avea să dea naştere uneia dintre cele mai dramatice aventuri pe care le cunosc literaturile lumii: acesta este sensul activităţii literare a lui Vasile Alecsandri, care însemnează cea mai patetică luptă dintre local şi universal pe care o cunoaşte literatura românească.

ADDENDA

ORIENTALELE LUI ALECSANDRI

Fără legătură internă cu celelalte poezii din colecţia *Lăcrămioare*, *Pescarul Bosforului* a fost cuprinsă totuşi de poet în acea colecţie. *Lăcrămioarele* sînt poezii scrise de Alecsandri în legătură cu iubirea lui pentru Elena Negri, în timp ce *Pescarul Bosforului* este un medalion oriental, lucrat în toate arabescurile sale din materialul caracteristic Bosforului. S-a păstrat, din timpul călătoriei sale la Constantinopol, un carnet cu însemnări ale poetului. El a fost cercetat paralel cu poezia de Drouhet, care ajunge la concluzia că nu din experienţa directă, din contactul cu peisajul oriental a izvorît opera lui Alecsandri, ci din frecventarea poeziei lui Victor Hugo. Dar aici se poate merge mai departe, se poate întreba de ce Hugo a aşteptat să-l influenţeze pe Alecsandri pînă la data cînd acesta a mers în Orient? Evident, contactul cu lumea Orientului a adus în sfera interesului lui Alecsandri poezia lui Hugo, aşa încît la baza *Pescarului Bosforului* va trebui să vedem în primul rînd experienţa poetului, care-şi asociază reminiscenţe hugoliene. Pentru că aceasta este una din cele mai remarcabile poezii pe care le datorăm lui Alecsandri din prima epocă poetică a sa, vom insista ceva mai îndelung asupra ei.

Cînd Maiorescu a vorbit despre această poezie în vestitul său studiu despre poezia română din 1867, a făcut observaţia că ea aduce unele repetiţii care slăbesc efectul. Pentru Maiorescu, condiţia esenţială a poeziei era repedea progresiune a ideii, şi repetiţia era considerată ca o scădere. În felul acesta strofa a şasea, care aducea într-adevăr unele repetiţii, era un punct mort în desfăşurarea poeziei. Problema este însă cu mult mai complicată decît îi plăcea lui Maiorescu să creadă: strofa moartă este o linie simetrică de care poetul nu se putea dispensa pentru echilibrarea materialului său poetic — şi vom vedea îndată raţiunile faptului.

Mai apropiat de realitate — deşi îşi însuşeşte punctul de vedere al lui Maiorescu — este Drouhet. El găseşte punctul de plecare al poeziei lui Alecsandri într-una din *Orientalele* lui Victor Hugo, în *Voeu:* iubitul ar dori să fie o frunză rostogolită de vînt şi astfel să ajungă la Mykos, iar acolo „J'irais chez la fille du prêtre, / Chez la blanche fille à l'oeil noir, / Qui le jour chante a sa fenêtre / Et joue à sa porte le soir!". Sînt, după cum vedeţi, apropieri, dar sînt şi deosebiri. Ceea ce trebuie remarcat în primul rînd în poezia lui Vasile Alecsandri este procedeul repetiţiei retorice indicat să ducă la amplificarea sentimentului. Dacă pescarul ar prinde în mreaja sa pe împăratul mării, ar putea avea cutare, cutare şi cutare bogăţii: dar el nu vrea cutare şi cutare şi cutare bogăţii, ci numai să prindă în mreaja inimii sale pe fiica lui Topal, iubita lui. După ce înşiră tot ce ar putea avea în împrejurarea dată, pescarul repetă, cu mici variaţiuni, arătînd că aceleaşi lucruri nu le-ar vrea, şi numai în final — o lovitură scurtă — arată că toate acestea pentru el nu însemnează cît fata lui Topal, frumoasa Biulbiuli. Procedeul este cunoscut, este unul dintre cele mai uzitate procedee ale lui Victor Hugo în *Orientalele* şi *Legendele* sale. Drouhet a arătat corespondenţa ce există în această ordine între poetul francez şi cel român.

Stilistic vorbind, repetiţia, în diferitele ei forme, este unul din mijloacele care duc la crearea simetriei. Evident, repetiţia poate fi concepută în forme stringente, care impun revenirea aceluiaşi termen în acelaşi ansamblu, sau în forme laxe, care pot merge pînă la repetarea poziţiilor stilistice, cu subplantări de sinonime sau cu eliziuni dublate. Alecsandri le cultivă pe toate cu acelaşi scop unic de a da o organizare simetrică întregului material poetic. Şi este suprinzător cum un spirit avizat ca acela al lui Maiorescu a socotit o stagnare a interesului în ceea ce constituie o repetiţie progresivă şi o complinire simetrică. Abdulah arată în prima strofă a negării ce nu ar vrea să aibă: „Dar n-aş vrea nici stofe cu fir / Şi cu mărgăritar. / Nici largi caftane de vizir / Nici falnic armasar. / N-aş vrea nici sabii de Taban / — Deprinse la omor, / Nici lung covor de Ispahan / Ce saltă sub picior." Iar în strofa următoare socotită ca făcînd double emploi — el arată ce nu ar vrea să fie şi ce nu ar vrea să facă. Ne găsim într-un registru de distribuţie foarte ordonată: a avea, a fi, a face. Toate acestea, tocmai spre a pune într-o lumină cît mai vie preţul deosebit pe care îl pune pe miza ultimă — şi atît de modestă în fond — a jocului.

Poezia este încărcată de colorarea exotică, dar ea nu rezultă, de data aceasta, dintr-o descriere amănunţită. În cazul lui Alecsandri s-ar putea pune cu toată îndreptăţirea problema limitei pînă la care merg percep-

țiile sale vizuale. Ce predomină într-adevăr în sistemul de senzații care va fi prelucrat de poet? Întrebarea nu trebuie să pară fastidioasă; de răspunsul ce i se va da va depinde însăși structura metaforei sale și, în general, a întregului său arsenal stilistic. Alecsandri intuiește în primul rînd liniile precise, colorile tari, lumina strălucitoare. Alături de acestea se poate spune că intuiește tot așa de bine jocul de umbre și lumină, precum și colorile moi, dar bine individualizate. Ceea ce îi lipsește în această ordine este simțul nuanțelor. Infinita varietate de roșu se contopește pentru el într-o coloare generală, roșu. Strălucirea diversă a zăpezii sub soare, a soarelui de vară în mijlocul unei cîmpii sau a soarelui de vară asupra mării, este pentru Alecsandri același lucru. Și în cazul poeziei ce ne preocupă, senzațiile cele mai frecvente sînt cele de lumină, de strălucire: Mohamed este strălucit; împăratul mării poartă în frunte o mare stea; șalurile de Caşmir au flori; caicul dorit este de aur; veșmîntul este cusut cu fir și cu mărgăritar. Și totuși, poezia aduce, am spus, o coloare puternică; ea nu se realizează însă prin mijloace descriptive cu funcțiune directă, ci este sugerată prin anumite cuvinte cu sonorități exotice, în primul rînd prin numele proprii: *Iuschiudar, Caşmir, Misir, Topal, Biulbiuli* — iată focarele principale din care radiază coloarea specifică mediului.

Pescarul Bosforului este cea din urmă poezie din colecția *Lăcrămioare* asupra căreia ne-am propus să ne oprim. Abătîndu-mă puțin de la linia stabilită, voi vorbi în continuare nu de colecția imediat următoare, ci de poeziile sale de lumină orientală. În ordinea aceasta va trebui să amintesc *Hodja Murad-Paşa, Garda saraiului* și *Murad Gazi Sultanul* și *Becri Mustafa,* toate apărute în volumul de *Legende,* precum și *Bosforul,* care face parte din *Suvenire.*

Alta este însă situația cu *Murad Gazi Sultanul* și *Becri Mustafa.* Este una dintre legendele cele mai stăruitor lucrate ale lui Vasile Alecsandri care l-a preocupat timp îndelungat și în care au fuzionat reflexe venite din diferite părți. În timp ce o poemă ca *Dumbrava Roșie* a fost scrisă în cîteva zile, în 1872, *Murad Gazi Sultanul* a fost luat și reluat timp de aproape doi ani, între 1874—1876. De remarcat este de asemenea faptul că poetul a intenționat, la un moment dat să dea o dramă istorică cu același subiect — *Becri Mustafa* — din care nu ni s-a păstrat decît lista personajelor și scenariul. Opera ar fi avut legături și cu istoria țărilor române (Vasile Lupu și Matei Basarab figurează printre personaje) și ar fi trebuit să cuprindă trei acte.

Punctul de plecare al legendei este un pasaj din *Istoria Imperiului Otoman* a lui Dimitrie Cantemir, pe care Alecsandri însuși îl reproduce

în notele ce însoțesc opera sa. De la pasajul lui Cantemir pînă la legenda lui Alecsandri distanța este foarte mare și Alecsandri ne înfățișează într-adevăr un sultan aspru, dușman al viciilor, în prima parte a operei sale; și el ni-l înfățișează închinat adînc beției în partea a doua și ni-l arată victimă a acestei pasiuni oarbe în final. Dar spații libere erau multe și acestea au fost populate cu reflexe din opera lui Hugo, a căror determinare a întreprins-o Drouhet.

Raportarea aceasta a izvoarelor ne-a dat unele indicații asupra operei însăși. În prima parte a ei Alecsandri ne descrie alaiul sultanului Murad: acesta trece pe străzile Constantinopolului însoțit de curtea sa pompoasă. Este Bairamul — sărbătoarea carnavalului mahomedan — și el merge la o întrecere în arc. Este înconjurat de bostangii, este urmat de beilerbei, de capudani, de seraskeri, cu tabulhanele, cu alem, cu tuiuri. În mijlocul beilor, al pașalelor, al imanilor, apar vizirul și muftiul, „topuzul și Coranul", așa cum un vestit rege francez pornea la război cu oastea sa pe care o însoțeau cei doi stîlpi ai puterii regale de atunci și de altădată, de acolo și din alte părți: „maîtresse en tête et confesseur en queue". Tot pasajul, lucrat în lumini puternice și umbre abia schițate, este caracteristic pentru felul pictural cum poetul își organizează impresiile. Iată pe sultan: „Sultanul cu surguciul lui Soliman în frunte, / Ce arde ca panașul de flăcări pe un munte, / Întunecă vederea precum un soare viu / Plutind în strălucire pe-un fluviu argintiu. / În umbra lui se mișcă alaiul în desime, / Alai ce se termină în crîncenă oștime. Și Bosforul răsună de-o lungă detunare!...". În fața strălucirii sultanului și a alaiului său cineva este îndreptățit să se întrebe ce fapte extraordinare vor săvîrși cu toții? „Dar unde oare merge Murad cu oastea-i mare? / Se duce el să stingă la leși, sau merge-acum / Pe Abaza hainul să-l ardă-n Erzirum? / De pe copacul lumei vrea roada s-o culeagă? / Vrea sub călcîi să plece pe omenirea-ntreagă?" Unde merge? știm. Alecsandri a învățat de la maeștrii romantici arta contrastelor, a antitezelor violente și face pe sultan să meargă nu să culeagă roada de pe copacul lumii, nu să plece sub călcîi omenirea întreagă, ci să se ia la întrecere cu un arcaș vestit, cu Ild-Tozcoparan. Contrastul este cultivat însă cu persistență: în fața severului sultan, care nu tolera o picătură de vin în împărăție, și în fața alaiului său strălucitor, care făcuse pe toți trecătorii să dispară de pe străzi sau să cadă în genunchi cu fruntea în pămînt, se ivește un om, un singur om care nu vrea să știe de atotputernicul sultan. Este beat, se tăvălește fericit în țărînă și în lumina soarelui cîntă, cu adînca înțelepciune a beților sau nebunilor, din operele literare romantice. Ceea ce cîntă el este un adevărat sacrilegiu:

el laudă pe sultan în genul în care fusese lăudat şi sultanul Murad al lui V. Hugo: „Murad Gazi e sprinten ca şoimul bogdănesc! / Piciorul lui întrece fugarul arăpesc! / Murad Gazi e meşter!... Sub mîna lui uşoară / Djeridul piere-n aer şi capu-n aer zboară! / Murad Gazi-i puternic! El a-necat Bagdadul / În sînge, şi pretinde c-a inundat chiar iadul / Cu trei sute de sute de suflete persane / Gonite-n ceea lume prin săbii corasane! / Murad Gazi nu-ncape în vastul orizon. / Dar e legat de sceptru-i şi pironit de tron, / Dar sceptru-i în omoruri ca secerea se-ndoaie, / Dar mîna lui turbată în sînge-ades se moaie, / Dar tronu-i nalt aruncă o umbră neagră, lungă / În care noaptea oarbă cu crima se alungă! / Murad Gazi-i Şeitanul ce rîde de Allah...". Sultanul se pregăteşte să zboare capul îndrăzneţului nebun, dacă acesta nu i-ar lua-o înainte şi nu ar începe un lung şi interesant elogiu al beţiei, care înlătură sabia de deasupra păcătosului şi care se încheie într-o elocventă antiteză. Urmează descrierea nopţii Bairamului: frumuseţea nopţii, frumuseţea peisajului nocturn, case acoperite de ghirlande de lumini ce se reflectează în valurile Bosforului şi flota care pluteşte fantastic sub catargurile de foc scînteietoare. Descrierea se face după procedeul concentrării progresive, ea începe de la imaginea imensă a nopţii orientale, se reduce apoi la prezentarea celor două ţărmuri ale Bosforului, se concentrează apoi asupra flotei — întreaga flotă — ce pluteşte fantastic sub focurile de artificii, spre a se fixa în cele din urmă asupra unor puncte bine determinate. Este procedeul urmat şi de Eminescu în celebra lui *Melancolie,* cu diferenţa însă că lui Alecsandri îi era interzis accesul în lumea conştiinţei şi urmărirea aceluiaşi proces acolo, aşa cum face marele său urmaş. Alecsandri rămîne şi mai departe ochiul ce se aplică de la exterior fenomenelor şi oamenilor, lăsîndu-ne să înţelegem viaţa sufletească a acestora numai în măsura în care gestul traduce real o realitate sufletească. Descrierea invadează, şi poema atinge, îndeosebi în ceea ce priveşte prezentarea de interior a chioşcului sultanului, preciziuni de miniaturist. Beţia se desfăşoară furtunoasă, dar nu fără o anumită regularitate de linie în evoluţia ei. Aptitudinile pe care le trădează sultanul determină pe Beori Mustafa să-i spună cu o nesfîrşită admiraţie: „Şi-n vastul tău imperiu, cuprins de admirare, / Nu-i astăzi ca sultanul beţiv aşa de mare!". Este acum rîndul lui Murad să facă elogiul beţiei; beţia îl duce la furii războinice şi în cele din urmă pe ţărmul înflorit al adorării femeii: aici intră în scenă Feringhis, a cărei prezenţă aduce încheierea fulgerătoare a acţiunii. Poema capătă în final o puternică mişcare dramatică, dar cruditătile consacrate de ritualul romantic — tiranul obligat să bea sîngele victimei — ne duc într-un registru de formule cli-

său. Înainte de Alecsandri, Bolintineanu făcuse pe bătrîna vrăjitoare să dea lui Mihnea să bea în cupă sîngele fiului ei, ucis de crudul domnitor.

Aceasta este poema, una dintre cele mai puternice creațiuni ale lui Alecsandri: cu toată intuirea exterioară a personajului, cu toată lenta desfășurare a acțiunii, ea rămîne o creațiune de prim ordin, prin bogăția și preciziunea pe care o aduc pasajele descriptive, cît și prin sentimentul de masivitate pe care îl dă totalul, dar pe care îl creează și versurile luate izolat.

Întrebarea care se pune pentru noi în urma acestora este: în ce măsură acțiunea, așa cum am înfățișat-o, ar fi putut admite, dramatizată, prezența printre personaje a lui Vasile Lupu și Matei Basarab? În ce măsură ea ar fi putut fi legată de istoria românilor? În tot cursul poemei întîlnim două momente în care se face aluzie la lucruri românești: mai întîi, afirmația generală: ostașii lui Murad ar sfîșia pe toți creștinii, dacă ar putea trece peste zidul de piepturi românești; după aceea, Murad Gazi este comparat de Becri Mustafa, ca agerime, cu șoimul bogdănesc, adică moldovenesc. Prea puțin, după cum vedeți, ca să ne putem da seama de felul în care opera ar fi putut căpăta un interes pentru istoria românilor.

Cu totul diferită este situația din poezia *Bosforul*, ultima operă din această serie cu care ne vom ocupa. O orientală și aceasta, dar o orientală în care omul nu pătează natura, nu devine un păcat pentru care să trebuiască să ceară iertare naturii. Nu avem o acțiune, nici exprimată, nici necesar să fie exprimată; abia în final se schițează un gest repede dispărut, lăsînd totul liber pentru notarea aspectelor. Este așadar o poezie de notare descriptivă, dar ale cărei tablouri sînt pătrunse de o caldă adeziune spirituală a poetului. Unele accente ale ei au putut fi surprinse și în descrierea Bosforului din poezia analizată puțin mai înainte, dar ele erau un cadru subsumat unei acțiuni, pe cînd aici avem de a face cu ceva independent. Primul sentiment ce se desprinde din poezie este acela al unui calm uriaș, al unui calm cosmic. Și cu toate că, izolat luate, versurile vin încărcate de lumină strălucitoare — remarcabilă strofa antepenultimă — peste întregul tablou se răspîndesc umbre, dar umbre argintii, la adăpostul cărora distanțele se reduc, aducînd toate obiectele pe același plan. Poezia lui Alecsandri nu este, de data aceasta, o poezie de reliefuri, ci de întinderi plane, pe care lucrurile se fixează, atenuate sub ceea ce s-ar putea numi — sub ceea ce s-a numit de fapt în legătură cu pictura lui Rembrandt — „adîncimea gînditoare a umbrei". În profunzimile sufletești ale orientalului, Alecsandri n-a putut pătrunde. Și prin factura lui sufletească și prin educație, poetul român era un meridional și un occidental în același timp.

Și el a văzut omul Orientului prin această prismă particularizantă, care-l putea duce pînă la recepționarea acelor date sufletești de ordin general, prin care cineva se clasează în sfera generală *om*, dar nu poate deveni omul caracteristic unei regiuni determinate. Este, în Alecsandri, această întrepătrundere de directive ce constituie una din trăsăturile caracteristice ale sale. Alecsandri vede generalul uman, pe care îl particularizează în aparatul exterior : în opera lui omul este în linii mari același, dar spre a-l prezenta divers el îi pune frac dacă-l face să acționeze la Paris, îi pune o pelerină largă, dacă îl așează în Spania, și-l înfășoară cu turban dacă este destinat Orientului; un produs unic, dar pus în circulație sub etichete diverse, ca acele cărți franțuzești care se tipăresc o singură dată, dar care poartă pe copertă indiciul unui mare număr de ediții.

Mai mult însă, Orientul lui Alecsandri este un factor generator de discrepanțe psihologice. Faptul acesta nu trebuie să surprindă; deși legendele sale sînt scrise la o dată la care procedura poetică romantică încetase de a mai fi practicată, poetul român rămîne legat de ea. Este, de altfel, ceva asemănător cu Eminescu: la aceeași dată, între 1870—1880, ambii scriitori făceau ca literatura română să retrăiască senzațiile tari administrate de contrastele tari, ambii cultivă antiteza: reținută mai mult în straturile materiale ale fenomenului la Alecsandri, cu puternice propensiuni către lumea morală — și adeseori localizate integral în această lume — la Eminescu.

Orientul lui Alecsandri este o uriașă antiteză, ai cărei factori, prinși într-o luptă ireductibilă, sînt natura și omul: natura, cu toată frumusețea ei divină; omul, cu toată bestialitatea lui infernală. Concepția se desprinde din straturile primare ale romantismului și lui Alecsandri îi revine meritul — dacă acesta este un merit — de a fi cultivat-o pînă la o dată foarte tîrzie. El rămîne astfel atașat de o modă literară care își avea justificările ei politice și justificările ei sentimentale pentru Europa din jurul anului 1830. Această Europă era philelenă, era iubitoare de tot ce era grecesc și dușmană a tot ce dușmănea pe greci. Lupta pentru libertate a grecilor a aprins multe fantezii și, văzută prin prisma helenizantă, era firesc lucru ca lumea musulmană să apară ca o lume barbară. Și poezia europeană a zilei a pictat cu cele mai sumbre colori această lume musulmană. Lucrurile s-au schimbat în scurtă vreme. Revoluția grecească și libertatea Greciei însemnau slăbirea Turciei. Axa politică își schimbă direcția și poezia însăși, care fără să vrea urmează adeseori discretele îndrumări din sferele politice, își îndulcește colorile atunci cînd pictează același orient musulman. În legătură cu poezia lui

Victor Hugo, scriitorul care interesează în măsura cea mai mare acest sector al poeziei româneşti, s-a observat că în faza a doua a ei nu mai aduce o viziune atît de sumbră în legătură cu omul musulman. Nu aceasta este situaţia lui Alecsandri: poetul român, de altfel ca mulţi alţi poeţi români din secolul trecut, a rămas ataşat vechiului catehism poetic, în vederile căruia peisajul oriental trebuia să fie Edenul, iar omul ce-l locuia să fie un demon.

CUPRINS

Notă asupra ediției 5
CE ESTE ROMANTISMUL? 7

Terminologie. De la preromantism la romantism. Definiția și direcțiile romantismului: tendința de evadare — înspre trecut (romantismul depresiv) — în viitor (romantismul revoluționar). Apariția romantismului românesc 7
Note și bibliografie 15

MARILE INIȚIATIVE CULTURALE 24

Presa. Ziarele și revistele din Muntenia, Moldova și Transilvania. Presa revoluției. Preocupări politice și sociale în ziarele și revistele timpului. Pătrunderea ideilor socialiste.

Bibliotecile literare: *Adaos literal la Curierul românesc; Colecție de autori clasici; Biblioteca universală.* Opera de difuzare a literaturii. Heliade și colaboratorii săi. Elaborarea teoriei traducerilor.

Organizarea teatrului. Rolul social al teatrului. Teatrul din Moldova; teatrul din Muntenia. Trupe străine și înființarea teatrului românesc. Teatrul sub conducerea lui Alecsandri și Kogălniceanu.

Note și bibliografie 54

ELABORAREA DOCTRINEI LITERARE 62

Lupta dintre clasic și romantic. Rolul școlii în menținerea pozițiilor clasice. De la romantismul incert al lui Boliac la romantismul pe baze locale al lui Kogălniceanu și Alecu Russo. Îndrumarea spre realism.

Note și bibliografie 74

IMAGINEA MORALĂ A SOCIETĂȚII. LUPTA ÎNTRE STRĂIN ȘI LOCAL 77

Imitația modelelor străine. Satira societății înfeudate străinilor: Costache Facă, *Franțuzitele;* Facă și Molière; *Franțuzitele* lui Facă și *Brigadierul* lui Fonvizin. Satira lui Costache Bălăcescu.

Note și bibliografie 90

LITERATURA ÎN SPIRIT POPULAR. ANTON PANN . . 91

Note și bibliografie 104

LITERATURA DE TRANZIȚIE 109

B. P. Mumuleanu. Anacreontica în genul secolului al XVIII-lea *(Rost de poezii).* Satira socială *(Caracteruri).* Lirica de tonalități romantice și preromantice.

Gh. Asachi. Activitatea culturală și concepția socială, politică și literară. Opera cu subiect istoric (nuvele, teatru, balade, încercare de epopee). Fabula. Lirica. Poetul oficial. Clasicism, preromantism și romantism în opera lui Asachi.

Iancu Văcărescu: de la poezia arcadiană la cea preromantică și romantică.

Note și bibliografie 152

VASILE CÎRLOVA 159

Note și bibliografie 173

I. HELIADE RĂDULESCU 175

Lupta pentru limbă și literatură. Operele literare minore. Teatrul. Balada, oda, încercările de epopee.

Note și bibliografie 223

CEZAR BOLIAC 230

Un progresist al epocii: concepția lui politică și socială. Opera poetică.

Note și bibliografie 255

GRIGORE ALEXANDRESCU 258

Note şi bibliografie 298

D. BOLINTINEANU 303

Note şi bibliografie 339

LITERATURA TRANSILVANIEI 344

Dr. Vasile Popp
Dr. Paul Vasici
Vasile Fabian Bob
Gh. Barit

Note şi bibliografie 357

COSTACHE NEGRUZZI 361

Date biografice. Traduceri. Poezia şi teatrul. Schiţele şi nuvelele. Propensiuni realiste ale operei sale.

Note şi bibliografie 384

SCRIITORI MOLDOVENI MINORI 388

D. Raletti
Cuciureanu
Hrisoverghi
Săulescu

Note şi bibliografie 400

MIHAIL KOGĂLNICEANU 402

Note şi bibliografie 431

ALECU RUSSO 437

Note şi bibliografie 471

LEGĂTURI CU LITERATURA RUSĂ 477

Alecu Donici
C. Stamati.

Note şi bibliografie 481

POEZIA REVOLTEI 483

I. Catina

C. Aricescu
C. A. Rosetti
Note și bibliografie 497
LITERATURA REVOLTEI: NICOLAE BĂLCESCU . . . 499
Note și bibliografie 521
CONCLUZII 526
ADDENDA: ORIENTALELE LUI ALECSANDRI 532